













# فلسفة الجمال والأبداع الفني

دكتور  
عبد المعطي محي  
أستاذ مساعد بقسم الفلسفة  
كلية الآداب - جامعة الأزهر

أستاذ الدكتور  
محمد علي أبوريان  
أستاذ ورئيس قسم الفلسفة  
جامعة الإسكندرية

الناشر  
دار المعرفة الجامعية  
١٠ شارع الإسكندرية الكبير - الأزهر بركة - الإسكندرية

١٩٨١







## الفصل الاول

### نشأة الدراسات الجمالية مقدمة تاريخية عامة في نشأة العلم

---

قبل أن نبدأ في دراستنا لمشكلات علم الجمال ، وتعريف طبيعة الجمال ، وعلاقته بالفن ومدارسه المختلفة ، وكذلك مشكلة القيم بصفة عامة يتعين علينا أن نعرض في اختصار للنشأة الاولى لعلم الجمال ، أى لتاريخ تلك الدراسة التى تقوم حول الظاهرة الجمالية ، ونهتم بالتنسيق الفنى والطرز المبدعة .

وإذا كان كل علم يبدأ باستعراض للتطور التاريخى لموضوع بحثه قبل أن تكتمل له صورة العلم الكامل وموضوعاته المحددة ، لهذا فانه يتعين علينا أن نستعرض المواقف الجمالية التاريخية التى تعرض اصحابها لتفسير ظاهرة الجمال قبل أن ينشأ علم الجمال فى العصر الحديث .

وليس من شك فى أن كلف الانسان بالجمال قديم قدم الانسانية ، وأن التذادة بنواحي الجمال فيما يحيط به من مظاهر الطبيعة وفيمما ينتجه من آثار أمر يشهد به تاريخ الانسانية وتسجله آثارها منذ العصر الحجري القديم الى عصور الحضارات القديمة المعروفة .

فاذا أخذنا مثال الحضارة اليونانية القديمة ، نستشف منه صحة هذا الحكم الذى اصدرناء ، فسترى شدة اقبال اليونانيين - حتى قبل عصر الفلسفة - وحرصهم على تمجيد ريات الفنون ، بمآثرها وتقديسهم



الثاني اليها ورعايتها ايمانا منهم بتقدير مظاهر الجمال الخالدة في  
الدين والطبيعة ، بل اننا لنجد ارتباطا وثيقا - عند هذا الشعب وغيره  
بين الاعمال الفنية والدين ، وقد كان الدين كما نعلم هو الاساس  
الذي ينظم حياة هذه الشعوب وحضارتها . واتخاذ الفن وسيلة للتعبير  
عن الحياة الدينية يعد اعترافا بما للفن من قيمة كبرى عند هذه الشعوب  
على هذا انما يعنى أن اهتمام اليونانيين بتقدير الجمال لم يبدأ  
عند أفلاطون كما يتوهم البعض ولكنه كان حقيقة بارزة في المجتمع  
اليوناني . كان لأفلاطون الفضل في تسجيلها والتعرض لتحليلها  
آراء ما كانت تنبع به تيارات الثقافة اليونانية في عصره .

### فلسفة الجمال عند اليونانيين

#### ١ - أفلاطون Plato

ولهذا وجه الباحثون اهتمامهم الى أفلاطون من حيث انه كان أول  
فيلسوف يوناني يهتم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجمال ، فأقام  
للجمال مثالا هو الجمال بالذات ، ذلك الذي يحتديه الصانع غسى  
خلقه لموجودات العالم المحسوس ونذكر من دراستنا للفلسفة اليونانية  
أن أفلاطون بدأ أولا باكتشاف سمات الجمال في الموجودات الحسية ،  
وفي الأغراض ، ولكنه أخذ يصعد تدريجيا من هذا الجمال الفسودي  
المحسوس لكي يكشف عنه في الافراد جميعا ، وهكذا الى أن توصل  
الى اكتشاف مصدر الجمال المحسوس في مثال "الجمال بالذات" في  
العالم المعقول ذلك الذي يشارك فيه الجمال المحسوس ، ثم انسه



ربط بعد هذا بين الحق والخير والجمال ، وقد تكلم افلاطون عن  
الجمال في محاورتين بطريقة تفصيلية ، والمحاور الاولى هي أيون ( I )  
ثم محاور هيبياس الأكبر ، ثم تكلم أيضا عن هذا الموضوع في محاورات  
أخرى . فأشار اليه في محاضرة المأدبة وذلك أثناء كلامه عن الحساب  
الالهي ، وكيف أن موضوع هذا الحب هو الجمال بالذات ، إذ أن الحب  
يتجه الى هذا الجمال ، والجمال بالذات ينطبق على الخير بالذات  
شمر العالم المعقول كما تقول الجمهورية أيضا التي يشير فيها افلاطون  
الى فكرة الجمال بالذات والى مشاركة الاشياء الجميلة المحسوسة ففى  
هذا الجمال بالذات ، وكان افلاطون يرى أن هذا الفن مصدره الالهام  
وكان اليونانيون يرون أن للفنون ربات ، وذلك أن الاسطورة اليونانية  
تروى أنه كان لكبير الالهة زوس القابع على جبل الأولمب تسع بنات هن  
ربات الفنون وتسميهن الاسطورة The Muses وكل ربة من هذه  
الربات تختص برعاية فن من الفنون ، فللمرربة وللخطابة ربة ، وللدراما  
ربة ، وللكوميديا ربة وهكذا .

وكانت مدرسة افلاطون تحتفل بعيد هذه الربات كل عام ويقوم تلاميذ  
المدرسة فى الأكاديمية بطقوس شبة دينية موجهة الى الربات ولعل هذا  
الاحتفال الدينى بربات الفنون فى مدرسة افلاطون - والذي كان يجرى  
سنويا - قد ظل محترما فى المدرسة الى عهد جستنيان فى أوائل القرن  
السادس الميلادى ( إذ أن جستنيان قد أغلق مدارس الفلسفة فى اثينا  
بعد تنصره ) ولعل هذا الاحتفال يرجع بنا الى الاورفية القديمة  
وطقوسها حيث كان يحتفل اتباعها بعيد الاله باخوس اله الخمر وقطاف  
العنب . وطبعاً كان يقوم هذا الاحتفال فى فترة الربيع وهى الفترة التى  
تكسى فيها الطبيعة بأشواب من الجمال الرائع وتتشى فيها الحياة



بجميع صورها سواء في ذلك الثلاثات الحية أو مراتع الطبيعة على اختلاف صورها ، فيكون الارتباط واضحاً بين هذه الطقوس من الوجهة لريات الفنون في مدرسة أفلاطون وبين طقوس الأورفيه في أيامها .

وبلاحظ من ناحية أخرى أن سقراط يتكلم بلسان أفلاطون في محاورته فيدروس فيشير إلى مكان الأكاديمية ويصفها وصفاً رائعاً قائلاً : هناك تحت أقدام سقراط حينما جلس في نهاية المطاف لكي يسمع مقالاً المتحدث في الفلسفة كان يجري جدول رقراق ، ونبت عشب أخضر جميل تهب عليه نسمة خفيفة من الهواء فيتمايل معها في هدوء وصفاء ، ويتغضن سطح الماء الرقراق وهو ينساب كاللجين في جدول ، وشجرة وارقية الظلال تتحنى بعرضها الداكنة الخضرة على هذا الجدول لترشف منه رحيق الماء . وهكذا يصور لنا سقراط المكان وسحر الطبيعة في هذا الموقع الذي اختاره أفلاطون لإنشاء الأكاديمية ، فلم يكن غريباً أذن أن توجه لمدرسة اهتمامها الجدى إلى الاحتفال بظواهرات الجمال في الطبيعة وفي الفن .

ومهما يكن من شيء فانت لا نعرف أن شة فيلسوف أو مفكر تعرض للظاهرة الجمالية أو للفن قبل أفلاطون . وخلاصة رأية كما قلنا . هو أن الفن مصدره الهام صادرة من ريات الفنون ، ولكن ريات الفنون هذه ليست إلا إشارات رمزية أسطورية في محاورات أفلاطون ، ويبقى مصدر هذا الإلهام من الناحية الفلسفية في "الجمال بالذات" فريسي . الفنون الاسطورية هن رموز تعبر عن فكرة الجمال بالذات ، فمصدر الفن في نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال ، تلك الوحيدة المتعالية من الحس والتي تتربع في عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول



لأنما الأثر الفني يستمد جماله من مشا ركنه في مثال الجمال بالذات  
وقيته تتحدد بمقدار تحقق هذه المشاركة وشمولها وعمقها ، ومعنى ذلك  
أن الفنان إنما يصدر في فنه الجميل عن مصدر موضوعي معقول ، لا عن  
ذاتية وفردية ذات اللون الخاص ، ولهذا فإن أفلاطون يعد من طائفة  
الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المثاليين . هو "لا" الذين يرون أن الفن  
انتاج موضوعي وأن فاعلية الفنان المنتج للأثر الفني تأتي في الدرجة  
الثانية بعد الموضوع ، أو من ناحية أخرى أنه يمكن أن نحدد أساسا  
موضوعيا للحكم الجمالي ، إذ الحكم الجمالي عند الموضوعيين يفترض أن  
يكون واحدا عند غالبية الناس بالنسبة لشيء معين . وأساس موضوعية  
الحكم الجمالي عند أفلاطون أو سمة الجمال التي تؤسس مفهوم الشيء  
الجميل وطبيعته إنما تستمد أصلها من مثال واحد في العالم المعقول  
هو مثال الجمال بالذات ، وهذا هو أساس الموضوعية عند الأفلاطونيين  
واتباعهم ، ولو أن هذه الموضوعية تتسم بالمثالية لأن الجمال الحسنى  
يصدر عن مثل أعلى في العالم المعقول يجاوز نطاق عالمنا المحسوس .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن أفلاطون حيث يتعرض لتربية الأحداث  
في الجمهورية - مع احترامه للفن - فإنه يشير بصفة خاصة إلى ضرورة  
طرد الشعراء والفنانين من المدينة ، لأنه يرى أن الفن يقلد الطبيعة  
فيحسنها ، والطبيعة الحسية في حد ذاتها إن هي إلا مجموعة من  
أشباح وظلال كاذبة للعالم المعقول فكان عمل الفنان هو تقليد أو محاكاة  
الشيء المقلد ، ولهذا فإن الفن في نظره كما يقول هو " محاكاة  
المحاكاة " فلا ينبغي أن نجعل منه موضوعا لتربية الشباب ومن ناحية  
أخرى فإن الفنانين يصورون الرغبات الدنيئة واحط الغرائز وحبشونهم  
إلى نفوس الناس ، فإذا ترك لهم الحبل على الغارب في المدينة أشاعوا



الفساد والرذيلة في نفوس المواطنين • ويحذر أفلاطون بصفة خاصة من الشعراء الذين يقرضون الشعر على نسق هوميروس • ويشير إلى أن هؤلاء الشعراء بما يسوقونه من مديح ونفاق للثراء والحكام للحصول على المزيد من العطاء • يثيرون حسد الفقراء على الأثرياء ويدفعون بفئات التجار والعمال إلى الشراء والاسراع في اكتناز الأموال لكي يصبحوا على شاكلتهم • وبذلك يصبح الهدف الأكبر للصناع والتجار وأرباب المهن والحرف المختلفة اكتناز الأموال حبا فيها ولذاتها فينتشر الخداع والغش والتدليس بين سكان المدينة ويقل تجويد الصناعات والأعمال فتفسد المدينة وتنهار ويكون السبب في ذلك هؤلاء الشعراء فيتعين إذن ألا تقبل في مدينتنا الفاضلة من الفنون - سواء كانت شعرا أو موسيقى أو نحتا أو رسما أو رواية أو رقصا - سوى ما يكون منها موجها إلى تجويد الآلهة وتقدير البطولة والاشادة بفضائل الأعمال وارشاد النشء إلى الفضيلة وحب الخير والعلم •

وموقف أفلاطون هذا من الفن إنما يرجع إلى عالمين :

١ - أن الفن مادام يقلد الطبيعة وهو بهذا لن يصل إلى مستوى الطبيعة نفسها في الإجادة والانتقان • والطبيعة هي أيضا شبح لأصل مثالي • لهذا فاننا في غنى عن هذا الفن لأن لدينا الطبيعة بكامل صورها ولدينا بعد هذا أصلها المثالي في عالم المثل • فيكون عمل الفنان إذن وهو التقليد عبثا لا طائل تحته •

٢ - والعامل الثاني يرجع إلى أن التربية في الجمهورية تربية عسكرية على طريقة الاسبرطيين • وتنتهي بتربية فلسفية للحكام فتضع نظاما هرميا للحكم يقتضى الطاعة العمياء من المروءس للرئيس • ولهذا



طان أفلاطون كان لا يريد أن تتدخل عوامل الاثارة والتصوير الكاذب نتيجة لاقوال الشعراء وآثار الفنانين • فتعسد عليه منهجه الصارم ففى التربية • اذ من المتعارف عليه أن الفن تعبير عن حرية النفس وانطلاقها وثورتها على النظم وتحطيمها للقيود •

ومع هذا فان هذا الموقف الافلاطونى ازاء الفن لم يظهر الا فى الجمهورية اما فى محاورته التى سبق أن حررها قبل الجمهورية فكان موقفه فيها واضح تمام الوضوح • فهو يؤيد فيها دعوى الفن ويربط كما أوضحنا بين المظاهر الفنية ومثال الجمال بالذات على نسق ربطته بين المحسوس والمعقول • فكأنه يعترف صراحة بأن القيمة الجمالية انما ترجع فى أصلها الى العالم المثالى المعقول • وكأن النفس هى التى تطلبها حينما تصعد فى سلم التطهر لى تصل الى المثال ويساعد الفن اذن على هذا النحو فى عملية الصعود الروحى من المحسوس الى المعقول • ويكون اثره كأثر المرشد الروحى الذى يأخذ بيد النفس ليظهرها من رذائل البدن •

وعلى الرغم من ان الفنان يجب ان يتسامى وان يتجه بفنه وشخصه ببصره الى المثل الأعلى • الا أن هذا المثل الأعلى ليس شخصيا أو ذاتيا بل هو مثل أعلى موضوعى ونموذج ثابت متكامل معقول تشترك فيه كثرة المحسوسات • ومن هنا يمكن أن نسق موقف أفلاطون من الناحية الجمالية بالموقف المثالى الموضوعى • ولا شك أن شدة تعارضا بين نتائج موقف أفلاطون من الفن فى محاوراته السابقة على تحرير الجمهورية وموقفه من الفن فى الجمهورية •



## ٢ - أرسطو Aristote

كان أرسطو على خلاف أفلاطون يهتم بالخطابة والشعر • وله فى الخطابة كتاب مؤلف من ثلاثة اجزاء وهو يتعرض فى هذه الاجزاء الثلاثة لفن الاقتناع فى الخطابة وكذلك للاسلوب وصوره وصفاته واشكاله الجمالية • ويحاول أن يضع نظرية فى الفن تقوم على اساس الجسد وتعتبر فرعا للاخلاق والسياسة •

وللفن عند أرسطو وظيفة مزدوجة : فهو يقلد الطبيعة اولا ثم يتسامى عنها • وليس التقليد فى نظر أرسطو أن ينقل الفنان المظهر الحسى للاشياء كما تبدو له فى الواقع - أن صح هذا التعبير - أن يكون مجرد مصورا فوتوغرافيا للمرئيات ، بل الواقع انه يجب أن يكون تقليد الفنون للاشياء تصويرا لحقيقتها الداخلية ، أى لواقعها الذى تنبض به داخليا ، ويقدم الفن لنا نماذج وصورا Types مشتقة من القوانيين العامة التى تحكم الطبيعة • فاذا تناولنا الشعر الجيد مثلا فانتا نجد أنه يترفع عن المعانى المحسوسة الملموسة المبتذلة ، فلا يصف الامور كما تجرى فى واقعها السبل التناول ، ولكنه يتسامى ويصنع هذه المعانى القريبة التناول صياغة لا تخرج بها عن حقيقتها ولكنها تسمو بها الى مستوى عال من الاداء العقلى والفنى ، ويرى أرسطو أن الشعر بذلك يكون اكثر جدية واكثر ايمالا فى الفلسفة من التاريخ •

وأما الموسيقى عند أرسطو فهي تستهدف أمور أربعة :

- ١ - التسلية أو الترفيه •
- ٢ - التربية الاخلاقية •
- ٣ - شغل الفراغ مع الشعور باللذة •
- ٤ - التطهير Catarsis





الحسية ولحقها بأصل مثالي كما هو الحال عند أفلاطون ، بل هو تعديل تظهر فيه اثر الصنعة الفنية والتكامل والخلق الفني في نطاق الواقع . فكان ثمة تدخلا لشخصية الفنان لكي يبرز الواقع بصورة اقرب الى الكمال العقلي . ومن ثم فاذا سمحنا لانفسنا بأن نسمي موقف أفلاطون بالموقف الموضوعي المثالي فانتا يمكن ان نسمي موقف أرسطو بالموقف الموضوعي الواقعي لأن الفنان حسب قول أرسطو يستمد عناصره من الواقع ولكنه يحددها ويعد لها لكي تسمو عن الواقع ، ولكن فسي نطاق الواقع ايضا ، فلا ترقى الا مصدر مثالي متعال ، ولهذا فانتا نحس بأنه يمكن ان تكون للفنان فاعليته في مثل هذا الموقف بحيث تتأثر الموضوعية بتدخل الفنان واثره الشخصي ان هو الذي يتسامى بالصور الواقعية عن طريق خلقه الفني .

وعلى الجملة فان موقف الفنان عند أرسطو يشبه موقف الطبيعة نفسها من ( الصورة ) فالطبيعة حينما تبرز الصورة على طريقته فانما تجدد لها مكانا في سياق الواقع الطبيعي ، وكذلك الفنان فانه يحاول تقليد الطبيعة في عملها بطريقته الخاصة فيضع الصورة ايضا في اطار واقعي ، ولكن هذا العمل لا يمكن ان يكون مطابقا لعمل الطبيعة تماما ، لان المحاكاة هنا ليست في تطابق الاثر الفني مع ما تظهره الطبيعة من صور ، بل المحاكاة هنا تعني ان الصور الطبيعية تكون نقطة البداية فحسب في عملية الخلق الفني .

ويخطئ من يظن ان نظرية أرسطو في الجمال تحدد معنينا أو مفهوم الشيء الجميل ، وبيان خصائصه والاشارة الى حقيقته ووجوده ، ظاهرة جمالية . وكذلك يخطئ من يظن أن نظرية أرسطو في الجمال



توجد في كتاب الشعر الناقص فحسب ، إذ أن موقف أرسطو بهـذا  
الصدد يوجد في عبارته المختلفة في مؤلفاته المتفرقة وأهمها " الأخلاق  
النicomache " وكتاب " السماع الطبيعي " وكذلك في كتاب " الخطابة " .

وقد ظلت آراء أرسطو وأفلاطون تتنازعها المدارس المتأخرة من  
رواقية وأبيقورية وتضيف إليها أو تحذف منها أو تعدلها . . . . . وظل  
الحال على هذا النحو أيضا خلال العصور الوسطى . وتحت زعامة الفلسفة  
المدرسية ، ولاحظ بصفة خاصة أن الفن في هذه الفترة كان خادما  
للدين وكان مرتبطا أشد الارتباط بالقيم الدينية لا يستطيع أن يحيى  
عنهـا .

## فلسفة الجمال عند المسلمين

هل يمكن لنا أن نستخلص نظرية مفسرة للجمال عند المسلمين ولكي نجيب على هذا التساؤل يتعين علينا ان نميز بين موقفين ، الموقف الأول ، وهو الموقف الذى يتطلبه الشرع ويصدر عن أصول الدين ومسلّماته ، أما الموقف الثانى فهو يتعلق بأساليب الحياة الاجتماعية والثقافية التى كان يمارسها المسلمون بالفعل فى واقعهم التاريخى سواء كانوا ملتزمين فيها بقواعد الشرع أم مبتعدين عنها .

والأمر الذى لا شك فيه أن المسلمين ولا سيما فى عصور الازدهار الحضارى قد أقبلوا على الفنون وشغفوا بها وقدروها ، وكتب السـيـر والتاريخ مليئة بعديد من المواقف التى تتم عن استحسان أو تقدير - صورة من الصور - للأعمال الفنية من غناء ورقص وشعر الخ . . . وكان مضطرا الى هذه الفنون من ناحية استثارته للحواس فحسب أى أن تقويم الجمال كان يستند الى التناسب الظاهرى المحكم فى جميع مجالات الفنون التى تعارف عليها المسلمون وذلك عدا الشعر والنثر ، فالفن الشعرى كان له عند المسلمين المقام الاول بين هذه الفنون جميعا ، ولم يكن المتذوقون ليقنعوا بأحكام الصنعة فى الشعر وخضوعه للأوزان المعروفة فحسب ( أى من ناحية موسيقى الشعر الظاهرة ) بل كانوا يهتمون بدرجة اكبر بالمضمون الشعرى . وكان الحكم على القصيدة الشعرية بالجمال انما يستند اصلا الى هذا المضمون ، ومعنى هذا أن نظرة المسلمين الى تذوق الجمال لم تكن تستند الى الادراك الحسى فحسب بل كانت ترتبط اللذة بما هو جميل ، بادراك ذهنى يكشف عن جمال المضمون ومسدى



تدريته وأعماله تركيبيه .

ولكننا مع هذا يجب أن نشير الى أن رجال الشرع قد تدخلوا بالمنع والتحرير لبعض الفنون ، وبذلك عطلوا توجيه الاحساس بالجمال عند المسلمين الى موضوعات هذه الفنون ، بل لقد تعطل انتاجهم تماما في بعض البلاد الاسلامية في المشرق ، ونخص منها بالذكر النحت لقد خيل لرجال الشرع أن صنع تماثيل على هيئة المخلوقات انما يعد مشاركة للخالق في صنعه ، ولكن الواقع ان اسباب الحقيقي الذي يكمن وراء هذا التحريم هو مخافة رجال الشرع من ان ينتكس المسلمون الى عبادة الاوثان . فجاء المنع حتى لا ترتبط شواهد هذا الفن من تماثيل بشرية أو حيوانية بذكرى العرب في الجاهلية على اصنامهم . وكان رجال الشرع يريدون أن يقطعوا الصلة تماما بين هذا الماضي الوثني والحاضر الاسلامي .

ولم يمنع هذا التحريم المسلمين في الاندلس من أن يبرعوا في فن النحت فتصدر عنهم وحدات فنية رائعة كما نشاهد في تماثيل السباج في قصر الحمراء بغرناطة . أما من ناحية التصوير وعلى الاخص تصوير الاشخاص والحيوانات ، فقد كان للمنوع تأثيره على بلاد المشرق ففى أول الامر ولم يشذ عن هذا سوى الفرس الذين لم يابيهوا كثيرا بتحريم التصوير وذلك انسياقا مع تراشيم الفنى القديم ، ولم يلبث المسلمون ففى العصور المتأخرة أن دخلوا هذا الميدان وخصوصا فيما يتعلق بالتصوير على النسيج أو صفحات المخطوطات أو مقابض السيوف وجدران القصور أو المساجد ، وذلك على صورة مصغرات تعد من أبرع الأعمال الفنية فى مجال الفن الزخرفى ، فظهرت ، أربع مدارس رئيسية هى المدرسة

أندلسية والإبرانية والهندية المغولية والتركية العثمانية •

هذا أذن موقف المسلمين انفسهم من الاهتمام بالفنون والآثار  
الجميلة وتقدير للجمال في جميع صورته وكلفهم بالمظاهر الحسية للجمال  
... عن طريق البصر أو السمع •

فإذا ما انتقلنا الى الشرع نجد أن الإباحة والتحريم لا ينصبان  
على الظاهرة الجمالية في ذاتها ، ولكن على الموضوع نفسه وما يؤدي  
اليه من مخالفة للشرع فمثلا اذا نظر الانسان الى تناسق الجسم للمرأة  
واكتشف فيه ناحية من نواحي الجمال ، فان ذلك في حكم الشرع لا يعد  
من باب الحرام لأن الله جميل يحب كل جميل ، وأن جمال المخلوقات  
يرتبط بحسن صنعه الخالق لها وفي ذلك تمجيد وتسبيح بعظمة الله  
وجلاله • ولكن ارتباط هذه النظرة الى جمال المرأة بالميل الجنسي  
أى بالاشتهاء هو الذي يعد من باب الحرام • وقد جاء المعتزلة وربطوا  
الاخلاق والجمال بالعقل والشرع معا ، مما حسن في نظر العقل يكون  
حسنا في نظر الشرع أيضا ومعنى آخر أن العقل هو اساس القيمة  
الاخلاقية والجمالية ، وكأننا هنا بصدد موقف جمالي عقلى يطابق الحق  
بالجمال ، ولم تكن للمعتزلة أبحاث تفصيلية بهذا الصدد ذلك لان نقطة  
انطلاقهم الاساسية كانت محاولة البرهنة على التطابق التام بين العقل  
والنقل بل وتأكيد سيادة العقل على النقل في كثير من المواضع •

ولعلنا نتلمس موقفا مفسرا للجمال عند مؤرخي التصوف السني  
يتكلمون عن السماع الصوفي • واثر المؤلفين تحليليا لهذا الموقف هو  
أبو حامد الغزالي في كتاب احياء علوم الدين ، فبعد ان فصل الغزالي



القول في السماع يبين أن السماع يثمر حالة في القلب تسمى " الوجد " وأن الوجد يؤدي إلى تحريك الأضراف بحركات غير موزونة تسمى " الاضطراب " وبحركات موزونة تسمى التصفيق والرقص ، نراء يستطرد ميبين أن كل سماع إنما يتم عن طريق قوة ادراك ، وقوى الادراك الحسية هي الحواس الخمس ، وأما القوى الباطنة فمنها قوة العقل ومنها القلب ولكل قوة من هذه القوى تلتذذ بموضوعها اذا أستحق الموضوع عند الشعور باللذة ، والشعور باللذة إنما يتم بعد ادراك لما في الموضوع من جمال ، فتميل اليه ونحبه وتلتذ به . ويقول الغزالي : " وأعلم أن كل جمال محبوب عند مدارك ذلك الجمال ، والله تعالى جميل يحب الجمال . ولكن الجمال ان كان يتناسب الخلقة وصفاً اللون ادرك بحاسة البصر . وان كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والاخلاق وارادة الخبرات لكافة الخلق وافاضتها عليهم على الدوام السي غير ذلك من الصفات الباطنة ، أدرك بحاسة القلب . ولفظ الجمال قد يستعار أيضا فيقال : أن علانا حسن وجميل ولا تراء صورته . وانما يعني انه جميع الاخلاق محمود الصفات حسن السيرة حتى يحب الرجل بهذه الصفات الباطنة استحسانا لها كما نحب الصورة الظاهرة . . . . " ويستطرد الغزالي مبيهاً " أن لا خير ولا جمال ولا محبوب في العالم لا وهو حسنة من حسنات الله واثمر من آثار كرمه وغرفة من بحر جوده ، سواء أدرك هذا الجمال بالعقول أو بالحواس . وجماله تعالى لا يتصور له ثان لا في الامكان ولا في الوجود . "

من هذا النص يتضح لنا موقف الغزالي من الجمال وتفسيره ، فهو -و- أولا قد ربط سائر أنواع الجمال بالجمال الالهي وكان الجمالات الجزئية سواء كانت عقلية أم حسية إنما تشارك في الجمال الالهي وترتبط به لانها

أثر من آثاره وهذا الموقف يعرّد بنا الى افلاطون حينما يربط الجمالات  
الجزئية بمثال الجمال بالذات •

وقد ميز الفزالي بين طائفتين من الظواهر الجمالية : طائفة  
تدرك بالحواس وهذه تتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها سواء  
كانت بصرية أم سمعية أم غير ذلك ، وأما الطائفة الثانية فهي ظواهر  
الجمال المعنوى التى تتصل بالصفات الباطنة • وأداة ادراكها القلب  
فالقلب اذن أى الوجدان هو قوة ادراك الجمال فى المعنويات • وأيضا  
نجدّه يميز بين القلب والعقل • وفى نظره أن المعقولات تولد فى العقل  
وأن هذه اللذة مرجعها جمال المعقول ، وفرق ما بين جمال المعقول  
وجمال الصفات الباطنة التى يستشفها الوجدان وعلى هذا الاساس  
نستطيع تجاوزا أن نفسر موقف الفزالي فى نظره الى التذوق الجمالى  
بأنه يشير الى ظواهر جمالية ثلاث :

- ١ - حسية •
- ٢ - وجدانية •
- ٣ - عقلية •

أما تطبيق مبدأ الحلال والحرام فى هذا المجال • فانه كما  
يقول الفزالي وكما سبق أن أشرنا أمر لا يتعلق بظاهرة تذوق الجمال  
نفسها وما يصاحبها من لذة وسرور بقدر ما يرجع الى الموضوع الذى تتعلق  
به ظاهرة الجمال ومدى ارتباطه بالحلال والحرام فى نظر الشرع •



## فلسفة الجمال عند المسيحيين

---

فاذا انتقلنا الى المسيحية نجد تمجيذا لا تحريما وترحيبا لا منعا  
فقد ظهرت في هذه الفترة روائع الفن العالمي خصوصا في عصر النهضة  
الاطيالية • وتفنن الرسامون في تزيين الكنائس والمعابد ورسم الصور  
المختلفة التي تصور الكفاح الديني وكذلك اظهار البراعة وفي صنـع  
قطع الزجاج الماون التي تركب في نوافذ الكنائس الى غير ذلك من الفنون  
التي نراها ترتبط بالدين وكان أعظم ما انتجه الموسيقيون قبل القرن  
العشرين هو تلك المقطوعات الموسيقية التي كانت تعزف على الأرغيسن  
وتترنم بها الجوقات الدينية في الكنائس •

## فلسفة الجمال في العصر الحديث

---

١ - ديكارت Descartes ١٥٩٦ - ١٦٥٠

أ - واذا انتقلنا الى العصر الحديث ، فاننا نلمح بوضوح سيطرة  
النزعة الديكارتية العقلية • وقد تامل البعض عما اذا كان ذلك يعنى  
العودة الى الاتجاه الموضوعي بضد " الجمال " والذي كان سائدا عند  
القدماء • واعتبار الجمال مطابقا للحق ، ومن ثم يكون لنا ان نتصور  
ما هو جميل على غرار تصورنا لما هو حق ؟

ولقد خيل بالفعل الى بعض مؤرخي المذهب الديكارتى ان هذا  
هو المذهب الجمالى الذى يتفق مع فلسفة ديكارت • ولكن الراقع ان مؤر

ديكارت الجمالى - كما سنرى - انما يتسم بالطابع النسبى الذاتى الذى يفسح مجالا لتدخل الاحساسيات والاهواء الفردية فى تقديرنا للجمال .

والحق أن العصر الحديث قد سجل مع مطلعته تحولا أساسيا فى نظرتنا الى الجمال وذلك بظهور تيارات جمالية مؤسّسة على النظرية الذاتية للجمال ، صاحب هذا التحول اتجاء الى الربط بين مهجست الجمال وعلم النفس بعد أن كانت الدراسات الجمالية فرعا من مهجست الوجود ، وقد اكملت معالم هذا التطور عند " كانت " وكان صورة من صور الثورة الكوبرنيقية فى مجال الفلسفة .

ب - ورجع الفضل الى فكتور بائر أستاذ علم الجمال بجامعة باريس فى القاء الضوء على موقف ديكارت الذاتى بصدده الجمال ، فلقد أوضح أن نظرية ديكارت فى الجمال يرتبط فيها العقل مع الاحساس ، فالموسيقى مثلا تعتمد على حسن السمع ، وكذلك تخضع للقواعد العقلية المضبوطة ومن ثم فانه يتعين عدم التسليم بمعيار مطلق لقياس ظاهرة الجمال .  
والاخذ بمبدأ النسبية فى تقديرنا للجمال ما يروق لعدد اكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجمل . ونحن حينما نسأل ما الجمال ؟ فلسن نستطيع تعريفه تعريفا مقنعا ذلك لأنه يتغير بتغير الأفكار والأفـــراد والمجتمعات ، ولن يفيدنا - فى هذا المجال - استنادنا الى مشال للجمال بالذات - بقدر استفادتنا من تجربة الاذواق والمواجد الفردية .

ولقد أشار مونتى قبل ديكارت وسكال بعده الى اننا لا يمكن أن نعلم ما الجمال ؟ وما طبيعته ؟ وما أصله ؟ فسماث الجمال عند الزنوج غيرها عند الهنود او الصينيين او الاوروبيين .



جـ - فما هو تفصيل هذا الموقف الذاتى بصدد الجمال غـ  
ديكارت ؟ يرى ديكارت اذن أن اللذة الغنية وسط بين طرفين : افراط  
فى اثاره الحس وقصور عن اثاره فمثلا ارتفاع الصوت الى درجة عالية جدا  
يوهـدى الى امتناع حصول اللذة السمعية ، وكذلك فان خفوت الصوت الى  
درجة منخفضة جدا يكون له اثره فى عدم تحصيل لذة السماع . وكان  
لكل عضو من أعضاء الحس حالة اتزان هى وسط بين الافراط فى بسـذل  
القوة العصبية وبين المعجز عن استعمالها ، والموضوع الذى يحقق هذا  
الاتزان هو الذى يبعث فىنا اللذة والسرور ، ومن ثم قال ديكارت لا يعترف  
بحالات اللذة الباطنية العميقة التى لا يشارك الحس فى حصولها ، وهو  
من ناحية أخرى يعترف صراحة بأنه لا سبيل الى تفسير لذة الحواس  
الا فى نطاق العلم الطبيعى ، فهى تعتبر - اذا جردت من اللذة  
النفسية - ذات طابع فيسيولوجى بحت .

ومن ثم فان جميع الفنون تنطوى على لذة ذات طبيعة عقلية  
بالاضافة الى اللذة الحسية ، فلا بد لكى تحدث هذه اللذة من وجود  
شعور بالملاءمة والارتياح من جانب الحس والعقل معا ولهذا يجب أن  
يكون الموضوع بحيث يطابق بنية العضو الحاس وي مطابق الفعل فى نفس  
الوقت . على ان يـكارت يفسح للتعاطف والترابط من ناحية ، وللتنافس  
من ناحية أخرى مجالا فى تقويم الجمال ، فان صوت شخص قريب الينا  
- وان كان على حظ محدود من الجمال - خليق بأن يثير فى نفوسنا  
شعورا باستحسانه والحكم عليه بالجمال .

والخلاصة أن ديكارت يميز فى اللذة الجمالية بين مرحلتين :

- ١ - مرحلة الحس
- ٢ - مرحلة الذهن وهى لا يمكن تصورهما بدون المرحلة الاولى .

واللذة الحقيقية هي التي تتداخل فيها عناصر الحس والذهن معا .

" فالجميل " يرجع اذن الى عالمين في وقت واحد : عالم الحواس وعالم الذهن وربما كان نصيب الحواس اكبر . ويرتبط هذا الموقف بنظرية ديكارت في الانفعالات من حيث انها حالة من حالات اتحاد النفس باليد ، فالشعور بالجمال اذن يرجع الى المجال الاوسط الذي يشارك فيه العالمان الحس والعقل معا .

ومن ناحية اخرى فانه لا يمكن المدايقة بين الحق والجمال عند ديكارت كما توهم معظم مؤرخي فلسفة ديكارت ، اذ انه ليست هناك بداهة جمالية كما هو الحال في ادراكنا للحقيقة . فالحكم الجمالي يعتمد على أهواء الافراد وذكرياتهم وتاريخهم الشخصي ، وليست هناك قاعدة كلية شاملة لاحكام الذوق ، اذ ان الجميل لم يبلغ بعد الى مرتبة العقل . ومن ثم فانه يتمتع وجود مقياس محدد للذة ، ويصبح الحكم الجمالي خاضعا لحصيلة اعجاب المتذوقين مما ينفي عنه صفة الموضوعية ويؤكد نسبه المطلقة .

ليننتز Leibniz ١٦٤٦/١٧١٦

اتخذ ليننتز موقفا معارضا لديكارت ، وقد كان مقده لا غنى عنها للفلسفة الجمالية عند كل من هومبارتن وكانت ، حيث ربط مفهوم الجمال بتصورات مشتقة من مذهبه في الذرات الروحية . وهو يرى ان نظرتنا الى الجمال متفرقة من تسليفا بوجود انسجام ازلى بين المونادات الروحية المتميزة . ومورنا الباطن بهذه الحيوية الدافقة والخصوبة الروحانية وصورها وغايتها ، تلك الحيوية الكونية التي تتمثل في انوار متميزة



شديدة الاشراف ، تزداد وضوحا وجلال كلما أمعنا في كشفنا عن  
موضوعات الادراك عن طريق التفسير العلمى .

فالكون فى نثر ليننتز ليس آله تتحرك بحسب قوانين ضرورية مجردة  
من الحيوية التلقائية - كما يتصور الآليون الذين يطابقون بين الجماد  
والكائن الحى - بل هو فى نظره سلم واحد من الاحياء الشاعرة التى  
تتوالف كلا واحدا فى انسجام تام ، فليبننتز لا يفرق بين الحى وغير الحى  
من حيث النوع ويسوى بينهما فى اقتضاء الشعور والحياة مع اختلاف  
فى الدرجة فحسب .

وعلى هذا فاننا نرى كيف ابتعد ليننتز عن النظرة السطحية  
الديكارتية النسبية فى تفسير الجمال وتعمق فى فهمه لحقيقة الجمال ،  
وربطه بمذهب الروحى وسدى تميز المونادات وكذلك بكشفه عن فكرة  
الاشعور او ما وراء الشعور الطاهر .

وقد كان لليننتز تأثير كبير على بومجارتن منشى علم الجمال  
الحقيقى ، أما بطريق مباشر او بطريق غير مباشر ، على يد تلميذ  
لليننتز يدعى الاب اندريه الذى كان اول من ألف بالفرنسية كتابا فى  
علم الجمال .

٣- بومجارتن ١٧١٤ - ١٧٦٢م Alphonse Gottlieb  
Janin.

واذا كان ديكارت لم يشر صراحة الى علم او بحث مستقل خاص  
بدراسة الجمال ، رغم انه عرض لتفسير ظاهرة الجمال ، ولا سيما فى  
رسالته عن " الموسيقى " فان محاولته هذه ، وكذلك مجهودات غيره  
من معاصريه قد ادت الى ظهور علم جديد يدرس الظواهر الجمالية .

وكان بومجارتن اول من كرس له مبحثا خاصا • وكان هذا الفيلسوف  
الألماني اول من استخدم لفظ "استطيقا" *aesthetics* للدلالة على  
هذا العلم • وذلك في كتاب له صدر عام ١٧٣٥ م • وقد تناول في  
هذا الكتاب مسائل الذوق الفني ومكوناته • محاولا بذلك أن يضع منطقا  
لمجال الشعور بالمنطق الصوري الأرسطي بالنسبة للفكر • ويعد بومجارتن  
من صفار الديكارتيين • اذ كان ينتمى الى مدرسة ليبنتز • ولكنه رأى  
ان يسد النقص الملاحظ في تقسيمات الفلاسفة للعلوم الفلسفية كما  
وجدنا عند كريستيان وولف Christian Wolff الذى أشار الى قوى  
عليا • وقوى دنيا • للمعرفة وجعل المنطق كعلم يبحث فى القوى العليا  
اما الادراك الحسى فقد جعل منه مبحثا خاصا بالقوى الدنيا ثم جعل  
من علم الجمال مبحثا خاصا بتقييم الادراك الحسى الانسانى •

#### ٤ - وليم هوجارت ١٦٩٧ - ١٧٦٤ م William Hogarth

واذا كانت الدراسات الجمالية قد احرزت تقدما ملحوظا فى القارة  
- وفى ألمانيا بصفة خاصة - على يد كريستيان وولف وبومجارتن • فاننا  
نلاحظ أيضا فى انجلترا ظهور تيار كلسمى جمالى معاصر لتلك الحركة  
فى ألمانيا • فقد كان للمدرسة الانجليزية تأثيرها الكبير فى تفسير  
الجمال على يد كل من هيوم ولوك وهوجارت وهتشنسون وادموند بيرك  
وقد كان لهذه المدرسة الفضل فى ربط الجمال بالاحساس • وفى التمييز  
بين الشعور الخالص بالجمال وبين المنفعة وقد استفاد كانت كثيرا من  
آراء هذه المدرسة •

وقد أصدر وليم هوجارت كتابه عن تحليل الجمال *Analysis of Beauty* عام ١٧٥٣ م الذى ضمنه آراءه فى فلسفة الجمال • وهو



يعد الدعاية الاولى للمدرسة الجمالية الانجليزية ، وقد الف هوجبارت  
تأيه هذا مستهدفا " تحديد الافكار المتضاربة عن الذوق على حسد  
قوله " It was written with a view to limiting the  
inclination ideas of taste

وهو يستعرض فيه المبررات التى تجعلنا نصف شيئا بالجمال أو  
بالقبح أو بالرشاقة وذلك بالقياس الى الطبيعة . وقد استرعى انتباهه  
شكل الخطوط التى تتألف منها الاشياء واختلاف تكويناتها . وقد اكسد  
هوجبارت ضرورة الرجوع الى الطبيعة اولا فهى التى تبعدنا بنماذج لنا  
فرصة التعرف على القيم الجمالية ذلك لأن الكشف عن القيم الجمالية  
وتكوين احكامنا الجمالية لا يتحقق عن طريق مقارنة الاعمال الفنية بعضها  
بالبعض الآخر ، او الاستناد الى أقوال الفلاسفة وخطرات الفنانين  
بغدر ما ترجع الى مقارنة هذه المنجزات الفنية بالطبيعة ذاتها ، فالطبيعة  
هى المعيار الذى نقيسه " الجمال " وهى الأصل الذى يجب ان تضاهى  
به سائر الاعمال الفنية ، وينبى هوجبارت الى خطأ النظرة الفنية التى تفصل  
بين العمل الفنى والطبيعة " فتقوم " الآثار الفنية فى ذاتها ولذاتها  
بمعزل عن الطبيعة ، وهى المصدر الحى للقيمة الجمالية ، ذلك ان تكرار  
مساهدتنا للوحة قبيحة قد يستدرجنا فى نهاية الامر الى الحكم عليها  
بالجمال : فيتعين علينا أن نتجه اولا الى العالم الخارجى اى الى  
الطبيعة ، وسنرى الاشياء عن طريق ادراكنا الحسى وكأنها محاطة بقشرة  
سطحية رقيقة شفافة مؤلفة من خطوط دقيقة متشابهة ومتلاحمة ، ومن خلال  
شفافية السطح نستطيع أن نشف عن باطن الاشياء بحيث تتكامل نظرتنا  
اليها من الخارج مع نظرتنا النافذة الى مراكزها الباطنة ، بهذا يمكن  
لنا أن نحصل على فكرة مكتملة عن الاشياء . ولكن ما الذى يسمح لنا

بإصدار حكم جمالى على أشياء بعينها فى الطبيعة دون غيرها ؟

لاشك أن هناك مجموعة من عوامل مؤثرة تستحوذ عليها الطبيعة وتكون مصدر لاحساسنا بالجمال • وشير هوجارت بالفعل الى عدة عوامل مؤثرة متكاملة ومتداخلة بحيث لا يمكن ان يشكل أى عامل منها وحدة ، أساسا مقبولا للتقدير الجمالى •

### العوامل المؤثرة فى التقدير الجمالى :

ويذكر هوجارت مجموعة من هذه العوامل المؤثرة وأهمها : التناسب والتنوع ، والاطراد والبساطة ، والتعقيد ، والضخامة •

#### ١ - التناسب :

وهو مراعاة النسبة بين اجزاء العمل الفنى واجتلاء التناسب فى الموجودات الطبيعية ، فالتناسب ضرورى - فى الفنون وفى الكائنات الحية على السواء ، لتحديد معنى الجمال ، فهو أساس الحكم على جمال الأشياء باختلاف أنواعها بل هو العامل الحاسم فى هذا المجال ، ويضرب هوجارت لذلك مثلا مشتقا من فن العمارة • فإذا أريد أن يكون البناء الضخم جميلا ، يجب ان يراعى فى تصميمه التناسب بين ضخامة شكله الكلى ، وضخامة اجزائه • كالنوافذ والابواب والاعمدة ودرج السلم ..... الخ •

#### ٢ - التنوع :

ويعتبر من أهم العوامل المؤثرة فى شعور المتذوق بالليونة والتنوع ضد المماثلة التى تشعرننا بالملل والموت ، فاختلاف المسوّان الازدهار واوراق الشجر والفراشات ، يدخل على انفسنا البهجة



والسرور بتأثير تنوع ألوانها ، ولكن هذا النوع لا يعد نوعاً من الاختلاف العشوائى إذ أنه يجب أن يخضع لتخطيط معين • ويرى هوجارت أن التنوع إنما ينطوى على سمة التدرج تلك التى نلاحظها فى شكل الهرم •

### ٣ - الاطـــوار :

وهو عامل سلبى ، ومن ثم لا يجب أن نلجأ الى اطراف الخطوط والأشكال والأجزاء ، لأن ذلك يعنى أننا سوف لا نصف شيئاً بالجمال إلا إذا كان ثابتاً ساكناً ، بينما تتعلق سمة الجمال - بدرجة اكبر بالشئ المتحرك •

ولهذا فيتمين على الفنان أن يتجنب السيمتريه وان يلجأ الى التباين للتخلص من الاطراد •

### ٤ - البســــاطة :

وترتبط صفة البساط بصفة التنوع ، إذ أن البساطة بدون تنوع لا تعتبر من عوامل الجمال ، فتنوع شكل الهرم رغم بساطته هو الذى يجعلنا نحكم عليه بالجمال ، والشكل البيضاوى وشكل ثمرة الاناناس يتصفان بهاتين الميزتين أى بالبساطة والتنوع •

### ٥ - التعقيــــد :

ويستند عامل التعقيد من الناحية الجمالية الى أساس سيكلوجى إذ الواقع أى حياتنا تتسم بطابع الكفاح المستمر ، ونحن لا نجنى ثمرة هذا الكفاح إلا بعد مجهود شاق تشمر بعده باللذة الصادقة والنشوة الغامرة ، لاننا تغلبنا على صعاب واجهتنا عقبات ، ولكما تعمقت

المواقف التي تعترضنا في عمل ما ، كلما ازدادت لذة الانتصار حسده ،  
وسرعان ما يصبح الجهد المبذور وكأنه رياضة محببة ولهو وترويح عمن  
النفوس .

وكذلك فان العين تشعر بلذة مماثلة عندما تشاهد انسياب الانهار  
وانحناءاتها المتعددة ، وايضا الطرق المتعرجة وسفوح الجبال وقممها  
المنحنية المختلفة الاشكال ، ذلك لأن تركيب الشكل من خطوط معقدة  
يوحي الينا الشعور بالحركة .

وليس تعقد الاشكال في نظر هوجارت سوى خاصية كامنة في  
الخطوط التي يتألف منها الشكل ، وهذه الخاصية او السمة تستتوي  
العين الى ملاحظتها فتحدث في النفس لذة من جراء ذلك ، ولهذا  
نحن نسم هذه الخطوات او الاشكال بالجمال .

وينتهي هوجارت من تحليله لهذا الميل ، الى تفضيله الخطوط  
الانسيابية - اي الشعبانية المتعرجة بدون زوايا حادة - على الخطوط  
المستقيمة ، هذه هي الفكرة الاساسية التي اقام عليها موقفه الجمالي  
وهي الاساس الذي تقوم عليه فكرة الرشاقة .

ولكن هوجارت يحذر من المبالغة في التعقيد ، لأنه اذا زاد عن  
حد القصد انقلب الى شيء منفّر للعين باعث الى النفور وعدم الارتياح  
ومن ثم فانه يتعين استخدام هذا العامل في شيء من القصد والاعتدال .

## ٦ - الضخامة :

والضخامة تأثيرها الذي لا يجحد على فكرة الجمال ، ذلك أننا  
عندما نرى جبلا شاهقة او صخورا ضخمة او محيطات شاسعة او اشجار

ضخمة أو قصورا أو معابد ضخمة البناء ، فانتنا نشعر ازاءها بالروعة ونوع  
من الرهبة وسرعان ما يتحول هذا الشعور الى اعجاب مقرون باللسذة •  
وهذا هو الشعور الذى يغمرنا حينما نشاهد المعابد المصرية القديمة  
بأعديتها الفارسة وتماثيلها الضخمة الرهيبة الوقورة ، فالضخامة تضيف  
تضيف سمة الوقار الى الرشاقة •

ولكن المبالغة فى الضخامة قد تقضى على سمة الجمال فى الشئ  
البالغ الضخامة ، فلا بد اذن من وجود تناسب بين اجزاء الاثر الضخم •  
هذه اذن هى العوامل التى يجب توافرها فى الاثر الفنى او فى  
الطبيعة لكى نحكم بمقتضاها بالجمال على الاشياء ، ولكن هوجارت يضع  
عالمى النسب والتنوع فى مرتبة الصدارة بين هذه العوامل والمؤثرات التى  
تؤثر فى مجموعها سمة الجمال فى الاشياء • اما الاطراد والبساطة  
فهما عاملان مساعدان ، بينما يضىfy التعقيد مسحة الرشاقة على الشئ  
الجميل ، كما تضىfy الضخامة عليه سمة الوقار • وقد بنى هوجارت نظريته  
فى خاصية الخطوط على اساس عامل الرشاقة ، فالخطوط اما مستقيمة واما  
منحنية او تجمع بين الاستقامة والانحناء وقد لاحظ هوجارت — على وجه  
العموم — أن نسبة الاستقامة فى الخطوط تتناسب تناسبا عكسيا مع فكرة  
الرشاقة ، أى انه كلما تضاءلت نسبة الاستقامة فى الخطوط كلما  
زادت رشاقتهما •

وينتهى هوجارت من تحليله للخطوط ، الى أن اثر الخطوط رشاقة  
أى أكثرها جمالا هو الخط الانسيابى الشعبانى line of beauty  
كما سبق أن ذكرنا •



٥ - ادموند بيرك ١٧٢٩ - ١٧٩٧

كان ادموند بيرك من دعاة التجريبية الحسية مثله في ذلك مثل  
معظم مفكرى القرن الثامن عشر ، ولهذا فان أساس التذوق عنده هو  
الحس ، وهو واحد لدى الجميع ، وانما يرجع اختلاف الناس في ادواقهم  
الى شدة الحساسية المتأصلة عند بعضهم ، والى شدة تركيز الانتباه  
على الموضوع عند البعض الآخر . وحقيقة الأمر أن الاختلاف بين  
النفس في هذا المجال انما يرجع الى عدم وجود معيار دقيق لقياس  
التذوق ، وذلك يعزى الى اختلاف الملكات العقلية الاستدلالية والخيال  
لدى الأفراد ، مع هذا فان الخلاف في الرأى بين الناس حول  
مسائل التذوق أقل بكثير من خلافاتهم حول المشكلات الفكرية المنطقية  
البحثه .

ولو أمكننا عزل التذوق عن الملكات الاخرى التى تؤثر فى احكامه  
لوجدنا اتفاقا عاما بين الناس حول مسائل التذوق ، مما يساعد على  
الكشف عن مبادئ محددة للتذوق الجمالى .

وكان هدف بيرك أن يصل الى صياغة قوانين لهذا العلم تشسبه  
قوانين نيوتن وتكون على شاكلتها من حيث الصحة والانطباق على ظواهر  
الطبيعة ، وقد جاء موقفه هذا معارضا لموقف دفيد هيوم الذى كان  
تجريبيا مثل بيرك ، الا أنه لم يسلم بإمكان الوصول الى معيار خالص  
للتذوق .

ويقسم بيرك موضوعات التذوق الى نوعين :

أحدهما الرائع أو الجليل والثانى الجميل .

والاول نشعر في حضرته بالارتياح ، أما الثاني فهو يشعركنا بالسره

ولما كانت الأفعال الانسانية انما ترجع في مجملها الى غريزة حفظ  
البقاء وغرائز الاجتماع الاخرى . وكان نشاط غريزة البقاء واضحا في مواقف  
الخطر والخوف والرغبة ، فان الشيء الرائع أو الجليل يدخل في هذا  
المجال من حيث انه يشركنا بالذهول والتوتر . ومن ثم فان كل ما يعبر  
لادراكنا من صور مثيرة للخوف تسمى " رائعة " ومن خصائص الموضوع  
الرائع انه تبدو عليه مسحة من القوة الغامضة التي تثير القلق في نفوسنا  
وتشعركنا بالضيق في فمارة لانه يغرس علينا ذاته كأمر لا متناه لا نستطيع  
الامساك به او الاحاطة بكل جوانبه ، أو كفضاء لا محدود او ظلمة  
غامقة مهيمنة وصمت رهيب .

والأثر الفني الرائع أو الجليل في فن العمارة يتسم بالرحابة  
والضخامة ودقة التكوين والفخامة والسمو والعظمة ، وجملة ألوانه ، وذلك  
لأنه في فن العمارة نجد خفوت الألوان والضياء مصباحا لسمو الجلال .  
وفي عالم الأصوات نجد هذه السمة صاحبة للأصوات الهادرة أو الأصوات  
الهائلة . واذن فالشيء الجليل يتميز بنفس الخصائص التي يتميز بها  
ما هو مفرع أو مروع أو هائل ، وهذه الصفات والخصائص هي عكس  
ما يتميز به الشيء الجميل من صفات تصدر عن غرائز الاجتماع التي يعتبر  
الجميل أو الحب مدارا لها .

والشيء الجميل ليس هو بالضرورة الشيء الذي يتسم بالتناسب بسين  
مكوناته ، اذ أن التناسب لأصله له بالتأثير الحسى أو الخيالى ، بسلي  
هو يخضع للعرف والتقاليد ، فالشيء الجميل يأسرنا بقطع النظر عن  
تناسب اجزائه من الناحية الرياضية ، وكذلك فان اكتمال الجسم ولياقته

لا مدخل لها في سمة الجمال ، اذ أنه لو صح أن كل كائن يعتبر جميلا مادام يوءدى وظيفته على خير وجه ، لو صفنا العرد بالجمال • فيجب من ثم التفريق بين الجمال المرتبط بالحب والاعجاب الذي نشعر به نحو بعض الاشياء المكتملة حتى ولو كنا نهفضها •

واذن فالتناسب واللياقة وليدا المصادفة البحتة ولا صلة لها بالجمال فالاشياء تبدو جميلة حتى ولو كانت عديمة المنفعة او كما نجعل مقاييسها الحقيقية وكذلك لا صلة بين الجمال والكمال ، فقد نعجب بالكمال من الناحية العقلية ولكننا لا نتأثر به ، ومن ثم فليس شرطاً ان تكون مشل العقل جميلة وكذلك الفضائل فانه ليس من الضروري ان توصف بالجمال وهذا الموقف معارض للموقف الاقلاطوني الذي سبقت الاشارة اليه •

فما هي اذن خصائص الجمال :

يرى بيرك أن الشيء الجميل يتصف بخصائص أهمها :

الضالة والركة والتنوع المتدرج بين اجزائه ، وعدم اتصال هذا بالاجزاء بعضها ببعض الآخر على شكل زوايا ، ونعومة المظهر او اختفاء كل مظهر للقوة ، ووضوح اللون وريقه دون أن يكون خاطفاً ، والألوان الهادية أى الفواتح هي اقرب الى سمة الجمال من غيرها من الألوان القاتمة • ومن ناحية الأصوات نجد أن الصوت الناعم الرقيق هو الذي يوصف بالجمال دون غيره من الأصوات الهادرة او الخشنة أو المتحشجة أو الغليظة • ومن ناحية اللمس واللمس عند بيرك - أهم حواس ادراك الجمال - نجد أن الأجسام الصقيلة اقرب الى الجمال من الاجسام الخشنة الطمسر •



## الرشاقة :

ان خصائص الرشاقة عند بيرك هي نفس خصائص الجمال مضافا اليها الحركة ، والجسم الرشيق هو الجسم المنسق الذي لا تكون اجزائه غير متألّفة أو غير منسجمة ، والذي تتيسر له الحركة بدون عائق او تعسر أو تناقل غير مقبول .

وخلاصة القول أن بيرك يميز بين ما هو رائع أو جليل وما هو جميل أو رشيق فيرى أن " الرائع " هو ما تميز بالضخامة أما " الجميل " فهو الشيء الضئيل الناعم المصقول ذو البريق الهادئ .

وبينما نجد الانتقال حادا وفجائيا بين أجزاء الشيء الرائع نجده - على العكس من ذلك - بين أجزاء الشيء الجميل ، اذ نجد الانتقال بينها متدرجا . والشيء الرائع قائم اللون ومخيف ، والجميل هادئ زاهي اللون وهين وراقي يجلب الحب ويبعث على السرور .

وقد تتداخل خصائص " الرائع " مع خصائص " الجميل " فيحدث تناقض في مشاعرنا فلا نلبث أن نشعر تارة بالخوف وتارة أخرى بالعطف والحب . وهذا قد عرض بيرك لهذه الآراء عن خصائص الرائع والجميل في كتابه الصادر عام ١٧٥٧ بعنوان : *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*.

٦ - كانت : ١٧٢٤ - ١٨٠٤ Emmanuel Kant

لقد استخدم كانت لفظ " استطيقا " aesthetic في كتابه " نقد العقل الخالص " واراد بهذه الكلمة البحث النظري في الاشكال النفسية

للشعور والحس ، ويقصد بهذا صفتى الزمان والمكان ، ولكنه عائد  
فاستعمل هذا اللفظ استعمالا معينا فى كتابه " نقد الحكم " ، ويقصد  
به دراسة الاحكام التقديرية التى تتعلق بشئون الجمال . وهو يقسم  
علم الجمال الى قسمين :

- ( ١ ) نظرية فى الجمال والجلال
- ( ٢ ) بحث فى ماهية الفنون الجميلة

ومنذ عهد كانت اصطلح الناس على تسمية هذه الدراسة باسم  
" علم الجمال " أو " فلسفة الجمال " وانصببت هذه الدراسة على الصفات  
الاساسية للانتاج الفنى ، وعلى الشروط النفسية المصاحبة للفنان اثناء  
عملية الخلق والابتكار الفنى ، وكذلك عن المثل العليا التى ينشدها  
الفنان ، وهى أيضا دراسة لطبيعة ونشأة أصول النقد الفنى وغيرها  
من المشاكل .

ويستطرد كانت فى استعراضه لموقفه الجوالى فى كتاب " نقد الحكم "  
فيرى أن عالم الفن الجميل وسط العالمين الحسى والعقلى ، أى هو  
حلقة اتصال بين العقل النظرى والعقل العملى ، أو بين العلم  
والأخلاق ، وبينما نجد أن موضوع العلم هو الحقيقة الخالصة ، وموضوع  
الأخلاق هو الفضيلة نجد أن موضوع الفن هو الجمال والجلال - كما  
أشرنا .

ولهذا فإن ادراك الجمال فى الاشياء يعتبر ادراكا مباشرا مستقلا  
عن تصورنا لما هو " جميل " ، وكذلك فنحن لا حاجة بنا الى برهنا  
لأننا نل على جمال الأشياء ، وانما تتبدى فى الشئ سمة الجمال التى

ندركها فيه دون حاجة الى تصور نموذج أو مثال للجمال نقيس بمقتضاه  
جمال الأشياء .

ولا يختلف الحكم الجمالى عن الحكم الأخلاقى فى تبرئ كل منهما  
وابتعاذه عن اشباع لذة أو تحقيق منفعة ، وتحررها من ضغط الرغبات  
أو الميل والاغراض فالجمال يبعث فى نفوسنا السرور والارتياح والنشوة  
الخالصة البهجة الفائرة دون التقيد بتحقيق أى غاية مغايرة لهذا  
الشعور .

وكذلك فان الحكم الجمالى عنده كانت يتسم بالأولية Apriori  
والضرورة فهو لا يقوم فى الموضوعات ذاتها بل يقوم فى النفس أو فى الذات  
وهو وسيلة تدرك بها الانسجام أو الاتساق بين قوى النفس وملكاتهما  
فحسب ، ومن هنا جاءت أوليته وضرورته وكونيته ، ومعنى هذا أنه حكم  
موضوعى يصدق عند كل شخص ، وفى كل زمان ومكان .

والشئ الجميل يتراءى لنا فى صورة ذات أبعاد وحدود ، أى فى  
صورة متناهية تقع فى حدود قدرة ادراكنا العقلى ، أما اذا جاوز الشئ  
حدود المعقول وتجاوز حدود قدراتنا الإدراكية فانه لا يلبث أن يدرج  
الى مجال اللامتناهى فيولد فى نفوسنا شعورا من مرتبة أخرى يسمى  
كانت " بالجلال " ونصف الموضوع بأنه " جليل " .

وبينما يتواجد ما هو " جميل " فى الطبيعة ، فان ما هو " جليل "   
لا يوجد الا فى نطاق فكرنا فحسب .

وعلى هذا فان ظاهرة الجمال عند كانت انما تستثير اعجابنا لأنها  
تعبر عن الانسجام أو الاتساق أو النظام ، وهذا هو قوام الجمال ومبدأه



تقديرنا واعجابنا بالشئ الجميل فى مجال الطبيعة ، أما فى مجال  
اللا متناهى فان اعجابنا انما يرجع الى شعورنا بالجلال أى بالروعسة  
والعظيم .

SHALLENGE

٧ - شلنج : ١٧٧٥ - ١٨٥٤

تأثر شلنج فى فلسفته الجمالية بمن سبقه من فلاسفة الفن من أتباع  
المدرسة الكانطية ، ولكنه لم يترسم خطاهم فى مثاليته الجمالية ذات  
الشعب الثلاث ( الحق والخير والجمال ) اذ أنه لا يلبث أن يوجه اليهم  
انتقادا شديدا منها أياهم بعدم التزام الروح العلمية فى معالجتهم  
لهذا الموضوع .

وهو يرى أن الفن ليس أمرا غريبا عن الفلسفة وليس آلة لها ، بل هو  
فى حقيقة الأمر مصدرها ونبوعها الاول . فلقد انبثقت التأمسات  
الفلسفية المبكرة عند اليونان من روائع الشعر وابداع الفنانين . ولا شك  
أن الالباذة والأوديسة تعدان خير دليل على هذا الرأى الذى يمسوقه  
شلنج .

ولا بد فى نظره من أن تعود الفلسفة فتقطع مسيرتها الأولى أى تصدر  
فى عصرنا هذا عن الفن وترتبط به وتتفاعل معه .

وحقيقة الأمر أن كلا من الفلسفة والفن تعبير بطريقة ما عن اللانهاى  
وعن المطلق الترانسنتدالى الذى يتجاوز الحياة الواقعية ويسمو فى عملية  
الخلق الى درجات أعلى من ذبذبات الواقع الحى ، الا أنه بينما يشل  
الفن المطلق فى نموذج أو مثال بأى أسلوب من أساليب التعبير الفنى  
المختلفة ، نجد أن الفلسفة تنطلق خطوات أخرى بعد هذا الموقف

فتمثل هذا النموذج في انعكاسه على الفكر وفي ترابطه مع غيره من  
النماذج .

ولعلنا نلاحظ أن الفلسفة والفن في العصر اليوناني القديم قد قامتا  
على أساس الميثولوجيا اليونانية القديمة . ومن ثم فإن شلنج يقتبأ بأن  
الفلسفة الجديدة لا بد هي الأخرى - وكذلك الفن - من أن يصدر  
من ميثولوجيا من نوع جديد .

٤ - هيجل : ١٧٧٠ - ١٨٣١ HEGEL

أما أن هيجل يعتبر من الفلاسفة القلائل الذين قد وقوا في سبي  
دراسة علم الجمال ، ولقد ظهر علم الجمال عنده بشهرة وإعجاب لا مثيل  
لها . فبعد هيجل أعظم مؤلف معاصر في علم الجمال بما خلفه من  
رؤى عدة في هذا الموضوع . وتنصب دراسة الجمال في الفن كما أن  
تنصب لها . وليس الفن كما يذكر هيجل في كتابه " علم الجمال " سوى  
تطبيق لفكرته عن المطلق ، وأذن فلسفة الفن عنده تعتبر حلقة فنية  
في منهج الفلسفي العام ، مثلها كمثل الدين والتاريخ . فالروح المطلق  
في اتجاهها إلى مثل العليا ، إنما تتجه إلى الجمال ولي الحقيقة وإلى  
اللاهوتية ، فيسفر اتجاهها هذا عن الفن والفلسفة والدين .

والجمال عند هيجل هو التجلي المحسوس للفكرة . إذ أن مضمون  
الفن ليس شيئاً سوى الأفكار ، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني  
فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والخياليات . ولا بد من أن يتلقى  
المضمون مع الصورة في الأثر الفني ، أو بمعنى آخر لا بد أن يتحسّن  
المضمون إلى موضوع . ولكي يتم هذا التحويل أو التشكيل يتعين أن  
يكون المضمون قابلاً لأن يظهر في صورة موضوع . فكثير من الأفكار

لا يمكن أن تتجلى في قوالب فنية • واذن فالفن في مذهب هيغل هو وضع الفكرة أو المضمون في مادة أو صورة • وتشكيل هذه المادة على مثال لها • والقدر الذي تتفاوت فيه مرونة ومطاطة المادة تترتب الفنون الجميلة متدرجة من المادية إلى الروحية •

ويقول هيغل أنه إذا بلغ الفن غايته القصوى • فإنه لا يلبث أن يسهى مع الدين والحياة في تفسير المطلق والقاء الضوء على جوانبه • وكذلك في إيضاح كل ما يتعلق بحقائق الروح والأفكار الإنسانية الأشد عمقا • وفي مجال الفن تتجلى الحقيقة أي المطلق الجمالي عن طريق الوسيط الحسي وقد يظهر بطريقة مباشرة كما هو الحال في أعمال النحت أو العمارة أو الجان الموسيقى أو الصورة الخيالية الشعرية •

وقد يتعذر أن نلص حقيقة الجمال في أدنى صور الطبيعة الجامدة مثل : كتلة الحديد • وكذلك لا يمكن أن نستشف الجمال في الموجودات الطبيعية ذات النظم الرتيبة مثل الشمس والكواكب • ولعل الجنائز يبدو أكثر وضوحا في النبات • ففي النبات تظهر الوحدة الفائقة بسين الأجزاء والكل • الأمر الذي ينعدم وجوده في الجمادات • وكما ارتفعنا درجة في سلم الموجودات : من الجماد إلى النبات ثم إلى الحيوان فالإنسان • فكما يد الجمال أي المطلق أكثر تألقا ووضوحا •

ولعل الإنسان يبدع ويخلق من عده أشكالاً وصوراً للجمال أكثر اكتمالا مما يجد في العالم المحيط به • لأن التعبير عن الجمال يتم بتساميه عن الطبيعة الواقعية فليس الفن تقليدا أو محاكاة للطبيعة — كما يرى أفلاطون — بل هو محاولة للكشف عن المضمون الباطن للحقيقة •



ويتفق هيجل مع أرسطو في اعترافه بما للفن من وظيفة تطهيرية  
أخلاقية فهو ينقى المواطن والانعفالات ويظهرها •

على أن الفنان لا يستهدف من عمله الفني أن يكون ذا غاية نفسية •  
وأن يستخدم الفن كأداة للتعليم أو للموعظ الديني • أو لكي يحقق ثروة  
أو مجدا أو شهرة أو في سبيل الخطوة بتقدير عليه القوم أو الفوز بمراتب  
الشرف والجوائز • بل يتحدد مفهوم الالتزام الفني الخالص بمقدار ما  
يكشفه لنا الفنان من الحقيقة الجمالية • في الصور الحسية التي يبدعها  
والتي تنطوي على قيمة فنية خالصة وتحظى بتقديرنا لجمالها لذاتها  
فحسب •

ولعل هذا المفهوم الخالص للفن يكشف لنا من القيمة الفريدة للعمل  
الفني وحدوده إذا ما قورن بالدين والفلسفة •

ويقسم هيجل الفنون الى نوعين : الفن الموضوعي : كالعمارة والنحت  
والتصوير والفن الذاتي : كالموسيقى والشعر • ففي العمارة تجسد  
التمايز بين الفكرة وصورتها لغلظ المواد الطبيعية • ويمكن أن نصف  
العمارة بأنها فن رمزي يدل على الفكرة ولا يعبر عنها تعبيراً مباشراً •  
كالهرم والمعبد والكاتدرائية والمسجد كلها رموز جميلة • ولكن المسافة  
بينها وبين ما ترمز اليه بعيدة بعد السماء عن الأرض • فالعمارة تترجم  
عن قوة الرابضة واللانهاية الدائمة • لكنها تعجز عن تأدية حركة الحياة  
ونبضاتها • بينما نجد في النحت تقارباً بين الصورة والفكرة الى حد ما  
على اعتبار أنه ضرب من ضروب التعبير يتمثل في نفخ روح في مادة غليظة •  
كالحجر والرخام والطين والمعدن • ومع هذا تعجز أعمال النحت عن  
التعبير عن النفس كما تتبدى لنا في مجال الحياة والحركة وفي عفوانها

الباطنى ، بينما يستخدم فن التصوير موادا اكثر لطاقة ويقتصر على رسم سطح الجسم ، وروحى بالعمق عن طريق السطح ، ولكنه لا يعبر الا عن لحظات الحياة ، أما فى الموسيقى فانتا نبلغ الفن الذاتى من حيث أنها تترجم انفعالات النفس والوانها مستخدمة الصوت ، فى ذلك ولكنه رمز مبهم غامض ، فالقطعة الموسيقية تحتل تأويلات عدة بينما فى الشعر يصل الصوت الى درجة الكمال ، لأن الصوت فيه قول معقول ونطق يعبر عمن الطبيعة والانسان والتاريخ ، ومطالع للفكر ، فيبنى ويبحث ويصور وفنى ويرى ، فهو مجمع للفنون ، وهو من ثم الفن الكامل . وكأن الملحمة الشعرية تمثل الفنون الموضوعية الثلاث . واللون الغنائى الشعرى محدود ناقص اذ يتناول العالم غير المنظور أى النفس الانسانية بينما يعد الشعر الدرامى ( المأسوى ) اكمل أنواع الشعر اذ أنه يجمع بين العالمين الباطن والظاهر ، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس ولا يزدهر الا فى أرقى الشعوب حضارة وتعدنا .

ولكل عمل فنى جانبان : المضمون الروحى ثم المظهر المادى او الصورة الظاهرة او الشكل أو القالب ، وفى أعمال الفن الرمزى يطفئ التجسيم المادى ، أما الفن الرومانطيقى ، فانه يخلب على اعماله الطابع الروحى ، وتميز الفن الكلاسيكى بتوازن الجانبين : الروحى والمادى فى منجزاته .

ملاحظ أنه فى أعمال الفن الرمزى يقف الذهن الانسانى عاجزا عن التعبير الكامل عن المضمون الروحى خلال محاولته جاهدا أن يترجم عنه عن طريق التجسيم المادى ، ولهذا فهو يكتفى بأن يوحى بهذا المضمون عن طريق الرمز ، كما نجد فى الشعر الأساطير او فى الشعر الرصفى

يت لا نعلم إلا على إشارات بهترة الى هذا المضمون ، ولا نكساة  
نفس تعبيراً صادقاً عنه .

أما في الفن الكلاسيكي - الذي كان محط إعجاب هيجل وكان يسمي  
أنه صورة للفن كما ينبغي أن يكون - فانتنا نجد توازناً منسجماً بين  
المضمون والصورة حيث تطابق الصورة المضمون وتصلح للتعبير عنه ، كما  
هو الحال في فن التماثيل اليوناني وفي فن العمارة ، على الرغم من  
وجود تيارات رومية ورومانطيقية ثانوية .

وفي الفن الرومانطيقى يغلب العنصر الرومانى غيبد و قصور الاشكال  
والصور الحسية عن التعبير عن موضوعاته . مثل الفروسية وما تنطوى عليه  
من حب وإخلاص وشرف وتضحية من أجل الغير ، وغير ذلك من موضوعات  
لا نجد لها في الشعر الكلاسيكي ولا سيما عند هوميروس ، فالفلسفة  
الرومانطيقى لا يسعى للكشف عن الروح في وقارها وعدوئها وسكينتها  
يختودها ذات الطابع الكلاسيكي فحسب - بل في الهياماتها وصراعتها  
الداخلي وآلامها وانتصاراتها المحاسنة وفي إبراز عنصر العاسة من مرض  
وموت وعذاب وعذب للمسيح ، وفي انتصارات الايمان ومعاناة القديسين  
ولقد أثبت هيجل أن العمارة ذات الطراز القوطى تعتبر من الاعمال  
الفنية ذات الصبغة الرومانطيقية .

ويطبق هيجل أسلوب الجدل على الفن باعتبار أن قضية الفن هي  
القضية المناقضة للدين . وقد عرف عنه اهتمامه الشديد بالفنون الجميلة  
كشفت عنه مؤلفاته في علم الجمال . وقد استطاع هيجل أن يدخل  
فلسفة الجمال والفن في نطاق فلسفته الجدلية ، ولعل أجل خدمته  
أدائها لفلسفة الفن ولعلم الجمال هي في دفاعه عما اثير من اعتراض



حول إمكان قيام علم للتذوق الجمالى ، وقد أشار الى موقفه هذا فى كتابه " فى الاستطيقا " حيث يقول : أن الفكرة هى أساس العلم وليست الخصائص الجزئية ولا الأشياء أو الظواهر ، فيجب النظر الى الجمال بالذات وليس الى الموضوعات الجزئية " اذا أردنا أن نحدد مهتسا خاصا بالتذوق الجمالى ، وذلك لأن الفن فى حقيقة أمره تأمل عقلسى ، وينحصر دور المحسوس أو الصور التى تخضع لاحساسنا ، فى أنها تبرز فكرة كائنة • هى موضوع هذا التأمل وهى أساس التقدير الجمالى •

وأخيرا فان الفضل الأكبر فى ظهور علم الجمال بصورة جديدة ، انما يرمى الى هيجل ، وقد تتابع اكتمال هذا العلم فيما بعد على يد ههبارت الذى أسماه علم الجمالى الصورى Formal Aesthetics وههبارت الفيلسوف الذى تنسب اليه الدفعة القوية فى مجال الدراسات الجمالية المعاصرة •

SHUPENHOUR

٩ - شوبنهور : ١٧٨٨ - ١٨٦٠

يعرض شوبنهور - وهو من تلاميذ كانت - لموقفه الجمالى فى كتابهسمى " مذهب الفنون الجميلة " حيث نراه يسمو بالقيمة الجمالية - وضعها فى أعلى مستوى يمكن أن يرقى اليه الانسان • ويلاحظ من ناحية أخرى أن فلسفته الجمالية مشتقة من مذهب الفيلسوف العام ، الذى يقرر أن العالم ارادة وتمثل ، والفنان مثله فى هذا الشأن مثل الفيلسوف انه يشاركه فى عبقرية ومضمونها القدرة على التأمل الميتافيزيقى فكما أن الفيلسوف يتمثل الموجودات أو الوجود الميتافيزيقى من خلال صور عقلية ، نجد أن الفنان أيضا يتمثل هذا الوجود الميتافيزيقى من خلال

صور عقلية ، نجد أن الفنان أيضا يمثل هذا الوجود الميافيزيقي من خلال أعماله الفنية ، والغاية من الفن عند ( شونهور ) هي الوصول الى نوع من الفناء التام أو القبضة الشاملة التي تتحقق ارادة الفنان عن طريقها ، من خلال ابداءه الفني .

وضع شونهور الموسيقى في قمة الفنون جميعا ، وهو يربط الفنون الجميلة باداء من فن العمارة فالنحت فالرسم ثم الشعر الطاسة وينتهي الى اعتبار الموسيقى أرفع الفنون جميعا وأسمىها ، فالعالم في نظره ليس سوى موسيقى تجسدت ، بوصفها ارادة نقية تحقق تمثيلها ووجودها في العالم من حيث أن وجود العالم يقوم على الارادة وتمثل الموجونات .

وهنا نرى كيف يرتبط مفهوم علم الجمال عند شونهور بميافيزيقياه

المثالية .

## النظرية الماركسية اللينينية في التاريخ

تتفرع هذه النظرية من الموقف الماركسي المادي المقرر للتطور التاريخي لهذا فان اصحاب المادية الجدلية - أي الماركسيين اللينينيين - يدعون أن تاريخ الاستطيقا هو بعينه تاريخ الصراع بين المادية والمثالية ، هذا الصراع الذي يحكم الصراع العنيف بين الطبقات القديمة ، الطبقات الرجعية في كل مرحلة تاريخية للتطور الاجتماعي في عائر المجتمعات الانسانية .

يذهب يرون أن أصول هذا العلم انما ترجع الى ٥٠٠ سنة تقريبا أي الى عصر مجتمع الرقيق في بابل ومصر القديمة والهند والصين ، وكذلك في اليونان القديمة ولا سيما في آثار هرقليطس وديمقريطس وسقراط ، وعلاطون وأرسطو وغيرهم ، وكذلك في روما القديمة فيما خلفه كل من لوكريوس وهوراس وغيرهما من أعمال . وفي القرون الوسطى تقابلنا بواقف الله بمرأوسطين وروما الاكويين وغيرهما ممن تمسك بنظرية الجسمال الانسانية .

ولم تلبث أن ظهرت - عند بترارك وليونارد دافنشي وبيرون وغيرهم في عصر النهضة تيارات انسانية وواقعية معارضة لنزعات القرون الوسطى الفاضلة .

وفي عصر الانارة تصدى أمثال آدموند بورك وهوجزرت ولسنج وهردر وغيرهم ، وكذلك من عفى على آثارهم مثل ميلر وجوته - تصدى هؤلاء جميعا لأفكار فلسفة الجمال الأرستقراطية الرجعية ، وأكدوا أن الفنون



جميعا ترتبط بالحياة الواقعية ارتباطا وثيقا .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن المحاولات الجدلية لحل مشاكل الاستطيقا والتي اصطنعها كل من كانت وشلنج وهيغل ، قد أدت بأصحابها إلى الوقوع في تناقضات لزمت بالضرورة عن موقفهم المثالي . غير أن نخبة من المفكرين الاشتراكيين من أمثال هرزن ولينسكى وتشير تشفسكى استطاعوا شجب هذه المتناقضات في معالجتهم للكثير من المشكلات الجمالية . وكان هذا إيذانا بميلاد استطيقا ثورية ديمقراطية تحترم قوانين الفن الواقعى وركائز الايدولوجية الشعبية المعارضة لنزعة الفن للفن ، ويلاحظ من ناحية أخرى ان هذه الاستطيقا التقدمية قد أرست الدعائم النظرية للمنهج الفنى للواقعية النقدية .

وقد حدد الماركسيون مجال هذا العلم بقولهم : انه العلم الذى يدرس تمثل او فهم الانسان الجمالى للعالم المحيط به حسب قواعده منتظمة ، وهذه الدراسة تنصب بصفة خاصة على فهمنا وادراكنا لطبيعة التطور الاجتماعى وقوانينه والدور الاجتماعى المتغير الذى يوفيه الفن فى المجتمع باعتباره صورة خاصة من صور تمثل الانسان وفهمه للعالم .

وعلى هذا فان مجال الاستطيقا الماركسية انما يتحدد بالنظر إلى اهدافها التى أشرنا إليها ، وتتلخص فى تمثل الانسان الجمالى للعالم المحيط به .

وتنحصر دراساتها فى موضوعات ثلاث مترابطة وهى :

- ١ — دراسة العنصر الجمالى فى الحقيقة الموضوعية .
- ٢ — دراسة طبيعة الجمال الذاتى ( أى جمال الشعور ) .

٣ - بحث خاص بالفنون التي تدرس حقيقة البرزخيين المبايقين وابعادهما في مظهرهما الملموس .

ويختلف الموقف الماركسي اللينيني عن الموقفين التالي والمساوي الميتافيزيقيين في أنه يؤكد بان الاساس الموضوعي لادراكنا لظواهر الجمال في العالم المحيط بنا . هو النشاط الخلاق والعمل الهادف للانسان وفي خضم هذا النشاط نجد الطبيعة الاجتماعية للانسان ، وقواه الخلاقه - التي تستهدف تغيير الطبيعة والمجتمع - تنمو وتتطور في انسجام شامل وفي حرية تامة .

وتتضمن الأحكام الجمالية عند الماركسيين عدة مقولات جمالية أهمها :  
الجميل والقيح ، والنبل والوضيع ، والتراجيدي والكوميدي ،  
والبطولي والعادي المتواتر ( Vulgar ) .

وتقابلنا هذه المقولات خلال ادراكنا الجمال للعالم في جميع مجالات الوجود الاجتماعي والحياة الانسانية ، أي في نشاط الانسان الانتاجي والاجتماعي والسياسي والثقافي ، وفي نظره للطبيعة ، وفي جميع نواحي حياتنا اليومية .

أما الوجه الذاتي للتمثل الجمالي أي الشاعر الجمالية وأدواقنا وأفكارنا وتجاربنا ومثلنا وتقديرنا الجمالي ، فان الاستطيقا الماركسية تعتبرها مجرد انعكاسات صادرة عن العلاقات والمعطيات الموضوعية الجمالية فنحن نشعر بالمتعة والحيوية ازاء ظواهر الابداع الانساني وتقدير صراع الانسان من أجل نصرة الأهداف النبيلة التي تحقق حرية البشر وسعادتهم ونعجب به ، كما نشعر بالاشمئزاز والتقرز تجاه ما هو قبيح

ورضيع من الظروف التي تحيط بالانسان ، مثل أساليب الاضطهاد والقمع والظلم للطبقة العاملة .

وتعتبر الاستطيقا الماركسية الفنون والابداع الفنى ، جزءا هاما منها بل هى القسم الاكتر اهمية بها ، وهى مجال العمل الابداعى الذى يصدر وفقا لقوانين الجمال والشعور الفنى والتأمل الفكرى . واذن فالنظرية الماركسية ترى فى الفن صورة خاصة من صور فهم الانسان للعالم وهى تدرس المبادئ العامة لموقف الانسان الجمالى ازاء الحقيقة الواقعية ، وهى علم ايدىولوجى مثلها فى ذلك مثل الفلسفة . فهى تدرس العلاقات القائمة بين الفنون والوجدان الجمالى وبين الوجود الاجتماعى والحياة الانسانية . على وجه العموم ، وتستخدم الاستطيقا الماركسية المنهج المادى لكى تكشف عن طبيعة هذه العلاقات ، وتبحث بأسلوب علمى الأوجه المختلفة للفنون . وطبيعتها ونشأتها الاولى وعملية الابداع الفنى ، وصلة الفنون بالصور الأخرى للوجدانات الاجتماعى ومواقف المدارس الفنية المختلفة ومدى ارتباطها بجماهير الشعب وحياته الواقعية ، والقوانين التاريخية التى تحكم تطور الفنون ، ومميزات وخصائص الصور الفنية ، والعلاقة بين الشكل والمضمون فى الفن ، والمنهج الفنى والأساليب والطرز الفنية .

ودراسة هذه الموضوعات انما تتم فى اطار المبادئ الأساسية للواقعية الاشتراكية والدور الاجتماعى المتغير الذى تلعبه فى بنسباء المجتمع الشيوعى المقبل .

ولهذا فان المهمة الرئيسية للاستطيقا الماركسية اللينينة هى التحليل العلمى العميق والتقييم الموضوعى للعطيات الجمالية فى عصرنا لتسكون



أساساً لتربية مشاعر الأفراد وأذواقهم الجمالية المتطورة لكي تسهم في  
عداد الفرد الشامل للمرحلة الشيوعية •

وهكذا نرى الى أي حد ترتبط النظرية الجمالية الماركسية بالمبادئ  
الأساسية للمادية التاريخية وبأبعاد فهمها للتطور الاجتماعي •

## الاتجاهات الاخيرة فى علم الجمال

لقد اتضح لنا من خلال العرض التاريخى السابق لتطور مباحث فلسفة الجمال ، كيف أن جميع الجهود المعاصرة فى هذا المجال تتجه نحو اقامة علم خاص لدراسة الظواهر الجمالية تمثيا مع النزعة العلمية المعاصرة التى تتجه تدريجيا الى تبني النظرة الوضعية المخلصة من التأمل الفلسفى فى تناولها لظواهر الكون أو الانسان .

ولكننا نلاحظ بوضوح تعثر معظم هذه المحاولات ، ولا سيما فى مجال الدراسة الانسانية ، وبصفة خاصة فى ميدان الدراسات الجمالية ولهذا فان أى محاولة لاقامة علم تجريبي للجمال على نسق العلوم الطبيعية والكونية لن تبلغ أهدافها المتوخاة ، اذا اقلت مباحث فلسفة الجمال ، ذلك أن ظاهرة الجمال انما تمتد أصلا الى السذوق وهو ذو طابع فردى بحت ، يقطع النظر عن السياق البيولوجى أو الاجتماعى أو الاقتصادى أو التاريخى العام ، فان استنادنا الى هذه الاطارات مجتمعة او منفردة لن يتيح لنا أن نتمكن من رصد الاذواق والمواقف فى اختلافاتها الفردية ذات الشراء العريض والتى تشكل فى الحقيقة الاساس الراسخ لأي تقدير جمالى . وسيكون قصارى ما نصل اليه — اذا أغلنا هذه الفروق — رمزا رقميا يعطينا صورة مهتصرة لكم الاعجابى الذى يعتبر — فى نظر التجريبيين — مؤشرا على انقطاع الذهبى . وهو ليس — فى حقيقة الأمر — سوى تكميم يقوم على التجريد ، ويغفل سائر الخصائص والمميزات الجوهرية للظاهرة الجمالية . غير أننا قد نستفيد عطيا من رصدنا لكم الاعجابى فى ميدان الدراسات الجمالية التطبيقية كما سنرى فيما بعد .

وربما احتج البعض بأن موضوع ~~التقدير الجمالى~~ التقدير الجمالى انما تستمد من الموضوع وليس من الذات ، ولو صح هذا الادعاء فان علم الجمال سيصبح علما طبيعيا وصفيا تقريرا ، يرفض مبدأ التقييم لائى ظاهرة جمالية ، وسيكون معنى هذا أن الحكم الجمالى على موضوع معين سيكون واحدا بعينه عند جميع الافراد ، مهما اختلفت اذواقهم وبيئاتهم واجناسهم وأزمااتهم ، مثله فى ذلك مثل أى حكم فى مجال العلوم الطبيعية والرياضية .

ولكن الواقع والتجربة والوجدان تشهد جميعا على ضحالة هذا المأخذ بل واستحالة ، ذلك أن شخصين قد يختلفان اختلافا جوهريا فى الحكم على ظاهرة جمالية واحدة ، فينعتها أحدهما بالجمال بينما يعمها الآخر بالقبح .

ولا يعنى هذا الموقف الذى يحترم الفروق الفردية للتذوقين أنتقاء الجانب الموضوعى تماما من عملية التقدير الجمالى ، والا أصبح هبذا التقدير موقفا سيكلولوجيا بحتا ، وتحولت فلسفة الجمال الى فرع لعلم النفس .

وسنرى بعد تحليلنا لعملية التقدير الجمالى كيف أن التربة الجمالية تتدخل كعامل له أهمية لصقل الذوق ، فيظهر نوع من التقارب الاعجابى حول سمات معينة ، فى كل بيئة بعينها أو لدى شعب معين وفى زمان معين وفى ظل حضارة ذات طابع معين ، ولعل الطرز الفنية خير دليل على هذا الرأى الذى نسوقه ، والذي يؤكد أهمية التربية الجمالية ودورها الذى يقضى على التششت غير الملتئم والتباين الصارخ بين الأذواق والمواجد الفردية ، الا فى حالات ظهور موجات وتيارات فنية



جديدة ، تتحدى القديم وتحاول القضاء عليه جذريا ، وحينئذ يحدث التناقض والصدام الذى نعرفه بين أصحاب الجديد والتقليديين المحافظين الذين يعمدون للقضاء على النزعات والبدع الجديدة ، ولا تلبث الموجة الجديدة أن تأخذ طريقها الى الاستقرار والقبول ، وحينئذ تتقارب الأذواق ويتلاشى التشتت الصارخ وينتهى الصراع .

وعلى هذا فان الترابط الواضح بين النظرتين الذاتية والموضوعية يصدد أحكامنا القيمة الجمالية ، انما يقطع بطريقة حاسمة بعدم امكان قيام علم للجمال يقطع الصلة تماما بينه وبين مباحث فلسفة الجمال ، وذلك كما هو الحال تماما يتعلق بالصلة بين علم الاخلاق وفلسفة الاخلاق .

واحتجاج البعض بأن تعثر علم الجمال التجريبي فى مباحثه ، انهما يرجع فى الحقيقة الى عدم وجود علم للفن - ادعاء ليس له سند واقعى او منطقي ذلك أن النقد الموجه الى علم الجمال التجريبي هو بعينه النقد الذى يوجه الى أى محاولة لتأسيس علم للفن ، وغاية ما يصل اليه هذا الاتجاه هو ابراز أهمية ودور تكنولوجيا الفن فى تصميم وانجاز الآثار الفنية ، ثم التزام أصحابه بأسلوب الحصر والوصف والتقريب والتسجيل لا غير ، وذلك كما حدث - فى مجال الدراسات الاخلاقية - بالنسبة لعلم الوقائع الاخلاقية . ولعلنا نلاحظ أيضا ، أنه حينما أخفق علم النفس الفسيولوجى وعلم النفس السلوكى فى تشخيص ورصد الحالات النفسية ذات التوتر الكيفى - كنتيجة لاستبعاد علماء النفس لمنهج الاستيطان ، واستخدامهم لأسلوب القياس الكمي - اتجه الباحثون فى هذا المجال الى استخدام الطريقتين التجريبية والاستيطانية فسي منهج البحث السيكلوجى ، ولا سيما فى مدارس التحليل النفسى .

وكذلك لم يستطع علماء الاجتماع أن يستمروا في الاغراق في نزعتهم التجريبية متجاهلين البنية الداخلية للجماعات الانسانية وقد تكشف هذا التراجع المتزن عن ظهور المنهج السوسيومتري عند مورينو وجرفتس — وغيرهما • بل لقد اتضحت هذه الحقيقة قبل ذلك — عند أميل وركيم رائد علم الاجتماع المعاصر • حينما ألح على ضرورة استناد علم الاجتماع الى الفلسفة في كثير من قضاياها ولا سيما المتعلقة منها بعلم الاجتماع المعرفسى •

وهذه الشواهد جميعا تؤيد ما ذهبنا اليه من استحالة قيام علم للجمال لا يستند الى اطار فلسفى واضح المعالم •

وقد اختلفت مواقف الجمالين المعاصرين في تفسيرهم لظاهرة الجمال ولكن هذه المواقف المتشعبة تنحصر في اتجاهين كبيرين :

أولا — اتجاه نظرى ميتافيزيقى : ويمثله كل من فكتور كوزان ولا منيه وجبريل سيابى واتين سوريوتولستوى وروسكن وكروتشى • وأصحاب هذه المدرسة على اختلاف منازعهم الفلسفية • يستندون الى أفكار تأملية مسبقة متعالية عن التجربة الحسية — في تفسيرهم للجمال الموضوعى • هذا الجمال الذى ينبث — حسب رأيهم — فى وحدات الجمال المحسوس أى انهم يجعلون للجمال مصدرا يعلو على الواقع الحسى ويجاوزه •

فترى كروتشى — من اتباع هذه المدرسة — يعتبر علم الجمال لفنة عامة أو علما للتعبير والدلالة • ولكنه حينما يتكلم عن المرحلة الجمالية — وهى احدى مراحل صعود الروح العالمية — نجده يصفها بأنها تشمل تجسد الروح فى الوجود المفرد • وهو يقابل باعتباره ادراكا حدسيا

مباشرا للجزئى أو للمفرد الذى يتجسد فى الصور الحسية - ويمكن الاستدلال المنطقى كعملية عقلية نعرف عن طريقها ما هو عام .

أما رسكن ، فهو يرى أن الشعور الجمالى غريزى فى الانسان ، أى أنه سابق على التجربة ، ويصدر الفن من غريزة التقليد ، وعن رغبة الفرد فى تجسيم شئ ما أو صفة ولكن الأساس الموضوعى للفن الجمالى الالهى المشاهد فى الطبيعة ، والذى يعد نقشا يبدعه الله فى مخلوقاته . فالفن الكامل انما ينقل عن جمال الطبيعة الالهى ، ومن ثم فهو يدفع الانسان الى التسامى اخلاقيا ، ولهذا فاللفن عند رسكن دوره الفعال فى التربية الاخلاقية .

ويعتبر بولستوى ، الفن شرطا جوهريا للحياة الانسانية ، ويعرفه بأنه نشاط انسانى يستخدمه الافراد فى نقل مشاعرهم من الواحد الى الآخر ، ولهذا فان الفن عامل هام من عوامل توحيد البشر ومساعدتهم فى تحقيق المثل العليا ، ومن ثم فيتعين أن يكون هذا الانتاج الفنى مقبولا ومفهوما لديهم .

ونجد نيتشه ، يتجه وجهة تشاؤمية رومانطيقية ويعتق الوضعينة الشكية التى يرجع فيها كل شئ الى حرية العقل ، ولهذا فهو يعيب البناء من جديد لاطهار القيم التى تحتاج اليها فى حياتنا . لكى تدوم هذه الحياة وتقوى وتستد ، والقيم الجمالية من أهم هذه القيم التى تسهم فى هذا النشاط الحيوى .

وأخيرا نجد جورج سنتيانا ، يشير الى أن الجميل هو فى حقيقة أمره نوع من التقدير الموضوعى للذة أو السرور .



ثانياً - اتجاه تجريبي : أما الاتجاه التجريبي في دراسة الظاهرة الجمالية ( ونضيف اليه الاتجاهين الوضعي والعلمي ) فيشله فخر ، الذي يعد رائدا لهذا الاتجاه في علم الجمال ، وهو يستخدم الاستقراء في الكشف عن الجمال الموضوعي بآداة من الواقع المحسوس لكي يتوصل الى تعيين القطاع الذهبي في وحدات الجمال المحسوس وفي سبيل ذلك قام فخر بتحليل مئات من الاشكال والمساحات ووضع عدة جداول احصائية وبيانية ولكنه لم يحرز تقدما ملحوظا في هذا الاتجاه

وجاء أتباع من مدرسة فخر وربطوا بين علم الجمال والبيولوجيا اقتداءً باميل دوركيم الذي ربط بين علم الاجتماع والبيولوجيا . ويقابلنا أيضا تيار علم الجمال الفزيولوجي عند جرانت ألن ، وعلم الجمال النفسي عند فوندت ، والنظرة الجمالية الاجتماعية ذات الطابع الجدي عند هيرت سبنسر .

وقد حاول تين . تأسيس علم جمال تاريخي ، بتحديد خصائص الموضوعية الثابتة لظواهرات الجمال ، والكشف عن قوانينها . فأشار الى ان ثمة عناصر ثلاث يتأثر بها الجمال وهي : البيئة والزمان والجنس وقد أهتم تين بدراسة الفن على ضوء تاريخ الحضارة ، وتمدد دراساته التي انجزها في القرن التاسع عشر مدخلا لعلم الاجتماع الجمالي عند مدرسة دوركيم وبذلك أصبحت الدراسات الجمالية فرعاً لعلم الاجتماع ، وقد أسهم شارل لالو الذي أشرنا اليه - بمجهود كبير في ارساء دعائم هذا العلم ، وذلك بمحاولة وضع نظرية تفسر ظواهر المجتمع الجمالية وتطورها خلال التاريخ . وهذه المدرسة تدرس الفن من الوجهة الاجتماعية ، فتعرض لوظائف الاجتماعية والدور الذي يلعبه

في الحياة الاجتماعية عند الشعوب والجماعات المختلفة ، واهتم بدراسة تاريخ الفن ونشأته ، وخصائص الابداع الفني واسلوب التعبير الفني فننظر الى هذه الخصائص باعتبارها مشتقة من المجتمع وان الفن لا يمكن أن يقوم بمعزل عن المجتمع ، وكذلك فان التذوق الجمالي للآثار الفنية لا يمكن - في نظرهم - أن يكون أساسا للحكم الجمالي اذا كان فرديا بحثا لا صلة له بالمجتمع ذلك أنهم يرون أن المجتمع وحده هو مصدر القيمة الجمالية .

وبلاحظ على وجه العموم ، أن الدراسات الجمالية المتأخرة ، ولا سيما تلك التي صدرت منذ أوائل الربع الثاني للقرن العشرين الى الآن - تتميز باستيعابها لمعظم الاتجاهات والتيارات السابقة . وقد حظى هذا العلم الجديد بمجهودات نخبة ممتازة من المؤلفين من مثال فالنتيان فلدمان ، وهنري فوسيللون مؤلف كتاب " حياة الصور " وريموند بابيه صاحب كتاب " استطبيقا اللطف " ودنيس هويسمان مؤلف كتاب " علم الجمال " وجاريت وهربرت ريد وكولنجوود .

على أن اتين سوريو ، أستاذ علم الجمال بالسربون يعد من أعظم المفكرين الذين دفعوا بالدراسات الجمالية دفعة قوية ، وقد أكد سوريو الصلة الوثيقة بين الفن والفلسفة ، الأمر الذي افضى به الى أن يتوقع تحول علم الجمال في المستقبل الى نظرية فلسفية في المعرفة فهو يرى أن الفيلسوف ينظر الى انتاجة نظرة الشعر الى قصيدته أو الرسام الى لوحته المبدعه .

ومن أهم كتبه كتابي " الصلة بين الفنون الجميلة " و " مستقبل علم الجمال " .

## علم الجمال التطبيقي

---

ويبدو أن الدراسات الجمالية قد فتحت الباب على مصراعية لظهور دراسة خاصة تجمع الميادين التطبيقية • وتتدخل الى حد ما فى فروع الفنون العملية • وقد كان التقسيم التابع للفنون الى : فنون جميلة وفنون عملية يقضى بالفرقة الحاسمة بين هاتين الطائفتين من الفنون • باعتبار أن الطائفة الأولى غير موجهة الى المنفعة العملية • أما الطائفة الثانية فهي تستهدف بالضرورة تحقيق منافع عملية تطبيقية •

ولكن الواقع أن معظم الفنون العملية أو التطبيقية قد اتجهت الى التجويد الفنى • ويبدل منتجوها جهدا كبيرا لكى تبرز أعمالهم الفنية وقد عطيها مسحة جمالية بالقدر الذى تسمح به المواصفات العملية النفعية

وعلى هذا فأننا نستطيع القول بأن الأداء الفنى فى مجال الفنون التطبيقية هو الذى يحدد صلتها بالفن الجميل ومقولاته الجمالية • فعلى الرغم من أننا نتمسك فى مؤلفنا هذا باستبعاد النظرة النفعية من مجال الفنون الجميلة • إلا أننا مع هذا - لا نقيم حدا فاصلا بين ما هو خالص وما هو فن نفعى • ذلك أن شدة تداخل بين هاتين الطائفتين من الفنون • ولهذا فتحن نكتفى بالكشف عن مدى جمالية الأسلوب أو طريقة الأداء الفنى فى فنون الطائفة الثانية العملية •

ونخرج من هذا الى ضرورة التسليم بتأسيس علم جمال تطبيقي • وقد تكون هذه أول إشارة الى هذه الدراسة الجديدة فى مؤلفات علم الجمال •



وسنحاول - في أبحاث تالية - أن نحدد بالتفصيل منهج البحث في هذا العلم ، ومبادئه ومقولاته ، ونكتفي بالتعريف به في إيجاز على هذه الصفحات المحدودة ، فنذكر أنه ينصب على دراسة أسلوب الأداء الفني في الفنون التطبيقية العملية ، والذي يتخذ طابعا أو سمة جمالية يمكن رصدها عن طريق الأحكام الجمالية للمتذوقين الذين يعاينونها .

وربما جاز لنا أن نستخدم منهج الاستقراء في الكشف عن اتجاهات الذوق العام بالنسبة لانتاج فني تطبيقي معين . وثبت بحث طريف يجري الآن في قسم الدراسات العليا بجامعة الاسكندرية ، ينصب على دراسة الكم الاعجابي لاذواق المستهلكين الأقمشة ، ذلك بالتعرف على الألوان والخطوط والرسوم التي يفضلها المستهلكون حسب بيئاتهم وأوساطهم ، ثم العمل على اخضاع معدل الانتاج لمعدلات الاستهلاك التي يكشف عنها البحث .

ويستخدم الباحث في هذا الموضوع أسلوب البحث الميداني ، ولا سيما الاستبيان والرسوم البيانية والايضاحية والأساليب الإحصائية المعروفة .

ويمكن القيام بمثل هذه الأبحاث في مجال الصناعات الأخرى مثل صناعة السيارات والأزياء وتغليف السلع والعطور وغيرها ، بحيث يمكن القول " قيام علم جمال للصناعة ، على نسق علم النفس الصناعي وعلم الاجتماع الصناعي ويعتبر هذا العلم من فروع علم الجمال التطبيقي .

وقد طبقت المقاييس الجمالية بالفعل في مجال الفن المعماري - وسنورد في هذا الكتاب تجربة فريدة تتعلق بهذا الموضوع - ويمكن أيضا تطبيقها في فن الحدائق وتخطيط المدن وتجميل المساكن مسن

الداخل ( الديكور ) وكذلك فى فن الاثاث وغيرها من الفنون التطبيقية  
التي يغلب عليها طابع الاداء الفنى الجمالى .

ونحن نأمل أن تتسع المكتبة العربية لاستقبال مؤلفات جديدة ففى  
هذه الموضوعات فهى - على غمضة انتاجها المعاصر - لم تحسّظ  
الا بالنزول اليسير من هذه الدراسات البكر ، مع كثرة ما ينتجه الفنانون  
العرب من روائع فى ممتلك الفنون ، الأمر الذى يتطلب مزيدا من  
الجهد الخلاق لتحديد معالم الاطار المذهبى لفلسفة فى التذوق  
والابداع الفنى . تتيح لنا القاء نظرة تكاملية عن الفن العربى المعاصر  
فى مختلف أوجه نشاطه .

## الفصل الثمانى

### علم الجمال الصناعى

---

من الأمور الملاحظة فى القرن العشرين أن حياة الانسان العادية تزخر بجملة من الاشياء ذات صلة وثيقة بالفن ، ونحن ولا شك نحس بالمناقسة الشديدة بين منتجى السلع فى محاولة اخراج منتجاتهم بصورة اكثر جمالا ، وكذلك ما نراه فى استخدام فن الديكور فى المحلات التجارية والمكاتب الخاصة والعامة - وفى المنازل وكذلك فى انتاج قطع الاثاث المختلفة .

والامر الذى لا شك فيه أن هذه المنتجات تتميز بخصائص جمالية تختلف عن تلك التى كانت تسيطر على الانتاج الفنى قبل هذا القرن ولا سيما فى صناعة الحلى . وقد ترتب على هذا ظهور رأيين متعارضين بهذا الصدد رأى يذهب الى أن منجزات الصناعة التى تحقق منفعة للانسان ويفتها بنجاح تعتبر من أعمال الفن الجميلة ، والرأى الآخر يذهب الى أنه لا بد من أن ينطوى تصميمها على سمات جمالية ظاهرة الى جوار منفعتها اذ أن الجمال لا ينبع من المنفعة وحدها ، وقد تغلب هذا الرأى الأخير فى مجال علم الجمال الصناعى فلا يكفى أن تتسم السلع بالجودة فقط بل لا بد من جمال التصميم .

ويندرج تحت الفن الصناعى الجميل ، الاجهزة المنزلية ووسائل الاتصالات واللعب والأدوات الصحية والمذياع والخلطات وافسـران



البوتاجاز والسيارات والآلات وصوامع التخزين وأجهزة التجميل والادوات  
المكتبية والآلات الكاتبة والحاسبة وغيرها •

وكذلك فإن الفن التجارى يستخدم وسائل الاعلام والدعاية لترويج  
السلع وتنطوى وسائل الاعلان على الملصقات الدعائية • واللافتات  
والاقمشة والمطبوعات والافلام وكلها لا بد من أن تكتسب بطابع جمالى  
مميز حتى تجذب اليها جمهور المستهلكين •

وملاحظ أيضا أن الفن المعمارى - وهو فن قائم بذاته - قد تأثر  
بتطور الصناعات الحديثة فنجد مثلا المباني المخصصة للأعمال الصناعية  
كالمصانع والطواحين ومحطات السكك الحديدية والكبارى والمطارات  
وخزانات الوقود والمطارات نجد تطورا هاما فى أشكال البناء فى كل  
هذه المنجزات بحيث تبدو مشيرة للذوق الجمالى •

وهقدر التطور الذى طرأ فى مجال الفن الصناعى - على هذا النحو  
- بقدر ما تدعو الضرورة الى تدخل علم الجمال فى هذا المجال لتأبئة  
وتقييم الخصائص الجمالية التى تتميز بها المصنوعات الجمالية فى حياتنا  
العصرية •

وقد ظهرت بالفعل - أعداد ضخمة من المنتجات الصناعية تفوق  
بكثير أصناف ما كان موجودا منها قبيل الثورة الصناعية فقد كان الضغط  
على زيادة المبيعات عاملا اقتصاديا وحافزا لتطوير الانتاج الصناعى  
ولذلك عمل المصممون على ابتكار نماذج جديدة ذات طابع جمالى ، إذ  
أنه لوحظ أن الجمهور يتأثر كثيرا لجاذبية العلبة الجميلة المغلفة  
والسيارة البديعة المنظر الانسيابية الشكل والراديو ذو التصميم الدقيق

وقد ارتبطت بالفعل جمالية التصميم بزيادة معدل الانتاج ، وهنا تظهر ضرورة مباحث علم الجمال الصناعي .

وعالم الجمال الصناعي يتعرف على تاريخ وتطور الحرف اليدوية القديمة حتى عصرنا هذا ، باحثا ومنقبا عن تلك القيم الجميلة او النافعة في أعمال ومنتجات الفن الصناعي لدى الفراعنة والاعريق أو الاسلاميين وغيرهم ذلك لأن الحضارة الفرعونية عثت بالعمارة والنحت كما عثت الحضارة اليونانية بصناعة الاواني الجميلة لحفظ الزيوت والخمر والعطور والمواد الأخرى ، وبالنسبة للفن الاسلامي فقد كانت العمارة والزخرفة من أبرز ملامح الحضارة الاسلامية تجلت في المساجد والداووس وبالجملة فان كل هذه الحضارات قد تميز تصميمها بالفرض الوظيفي الذي صنعت من أجله .

غير أن هنالك اختلافا أساسيا بين الصانع قبل عصر الآلة وبين الصمم الصناعي بعد اختراع الآلة ، فقد كان الأول مشغولا بخامسة واحدة أو بعدد محدود من الخامات النادرة كالفضة والذهب مثلا أما الثاني فانه يشتغل في نطاق غير محدود من الخامات .

وفي العصر الحديث نجد حركة تأثير مباشر بين المدارس والتيارات الفنية ، خاصة في الفن التشكيلي وبين كافة المصممين الصناعيين فسي العصر الحديث ومن أبرز هذه المؤثرات مدرسة الباهوس Bauhaus والتي تولت بصماتها في الفن الصناعي في الغرب وخاصة في امريكا .

والمشاهدة الغربية أنه حدث ما يشبه الانقلاب في الفن إذ حدث تحول من فن يتسلط عليه الشعور الديني الى فن يزداد قريبا وتعسها

عن الاحتياجات البشرية الدينية ، فتحول الفن من إطار المعبد أو الكنيحة الى فن الحجرة Chambré ، وفي عصر النهضة نجد تحسُّل الفنانين تدريجيا الى الفن الجميل . بينما اشتغل أصحاب الحرف على الاحتياجات العملية في التصميم المعماري للمباني والصناعات اليدوية وغيرها وهكذا أصبح التمييز بين ما نسميه بالفنون الجميلة والصناعات اليدوية واضحا .

وفي نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر أصبح من الممكن تصنيع المنتجات آليا ، كصنيع كرسي مثلا اذ قل من ناحية الجودة وازداد انتاجا آليا . مع ظهور قلة الجودة في هذه المنتجات عن المنتجات اليدوية وكذلك اختفى العنصر الجمالي في اخراج السلعة الصناعية بعد أن كان يحصرا هاما في الصناعات اليدوية .

ومع تعاظم الانتاج وفقرته نتيجة استخدامه الآله والمستوى الزخرفي فيه تنبه رجال الصناعة خاصة في انجلترا الى هذا النقص فقاموا بمحاولات لاعادة الخصائص الجمالية والفنية في المصنوعات بهدف زيادة الاقبال على شراء المنتجات السلعية والارتفاع بنسبة المبيعات وذلك عن طريق اخراج المنتجات بصورة جذابة وجميلة .

ولقد كان انشاء المتحف الاٲلى بلندن National Gallery عام ١٨٣٢ لهذا الغرض حتى يشد انتباه المشتغلين بالصناعة الى روائع الفن العالي من تصوير ونحت وحفر وزخرفة الخ . . . ولقد أثمرت هذه الطريقة فيما ظهر من حرص رجال الصناعة على الاهتمام بالعامل الجمالي وازافته الى المنتجات المصنوعة آليا ، بل لقد تناقص كسبر منهم في هذا المضمار .

ونجفل منتصف القرن التاسع عشر بإنشاء عدد من المدارس الفنية والمتاحف والمعارض لتساعد الصناعة والمصممين الصناعيين ولتمددهم بأفكار ناضجة أخذت من التراث الفني للاستعانة بها في منتجاتهم .

وعلى سبيل المثال نجد أن نمو المذهب الرومانسي قد ترك أثره في تصميم العمارة والآلات في القرن التاسع عشر . إذ يعتبر جسر لندن من الأمثلة على هذا حيث نجد امتزاج أشغال الحديد مع العمارة الاسكتلندية في القواعد المحمل عليها الكوبري وكان " جون راسكين " الفيلسوف الجمالي - في ذلك الوقت - من أبرز المدافعين الذين دعوا إلى الاقتباس من الطراز القوطي المعماري في العصر الحديث . وكان لدعوتهم هذه أثرها ، فقد تم إنشاء نفق السكك الحديدية على الطراز القوطي ومنها محطة سكة حديد تيودور التي استخدمت فيها زخارف مستوحاة من القرون الوسطى .

كما نالت بعض المذاهب الفنية الأخرى استجابة قوية في مجالات الثورة الصناعية حيث أمكن تطبيق الفن على المنتجات الصناعية ، ففي الفترة ما بين عام ١٨٩٠ وعام ١٩١٠ أظهرت حركة التجديد في الفن نوعاً من الزخرفة تمثل فن الاعلانات أو الملصقات الدعائية ، وفي تصميم الكتب والعمارة والأثاث وفي تخطيط الميادين العامة والحدائق ، ويقدر أهمية هذا التجديد من وجهة النظر الزخرفية بقدر ما كان تأثيره في مجالات الصناعة والمعمار ، ويمكن القول بأنه حقق الدور الكبير في عصر الآلة وعليه قامت مشكلة التصميم الصناعي - على حد قول أشهر المصممين " سوليفان " و " فان دي ميله " - إلا أنه بعد الحرب العالمية الأولى وما طرأ على المجتمعات من تغيير كبير في مجالات



الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية بدأ المهتمون في التفكير في أسس جديدة للموازاة المناسبة للفن والصناعة .

وبما أن أصبح عصر الآلة أمراً واقعياً ، بدأ الناس لا يهتمون فقط بكيفية استخدام الأشياء أو المنتجات الصناعية بل يهتمون أيضاً بالحصول على الشيء الجميل .

وقد كان تأثير الاتجاهات والمدارس الفنية في الصناعة في العصر الحديث واضحاً ، ومن أبرز المدارس الفنية التي سبق الإشارة إليها مدرسة الباهوس Bauhaus وكانت الفكرة هي إنشاء أكاديميات ( مراكز ) لعمل التجارب على الخطات الجديدة والوسائط المصطنعة لعصر الآلة والعمل على تطوير التصميمات والنماذج الانتاجية للانتاج الصناعي وتقديم كافة التجارب والخبرات للفنان المصمم ما يجعله قادراً على تفهم مشكلات الصناعة وذلك بالتعرف على خصائص وخصوصية المادة أو الخامات المستخدمة في الانتاج بطريقة علمية دقيقة وهي تحرير الفنان المصمم أو المصمم المبتكر من معلوماته السابقة ، لاعادة تهيئته لعالم الانتاج الواقعي ، وقد استهدفت مدرسة الباهوس أيضاً رجال الصناعة لتنمية ذوقهم الجمالي للتخفيف من سطوة المادية والنفعية .

ومجمل القول ان هذه المدرسة الفنية جعلت مهنتها الحيوية هي تلقين طبيعة التصميم الجزئي لا يتجزأ من كل ما يستخدم في الحياة اليومية ، واستهدفت أيضاً من أي تصميم أن يتطور من أجل خدمة الناس لحياة أفضل ، وقد كان تأثير تعاليم الباهوس في هجرتها الى أمريكا مؤثراً وفعالاً ، فقد كان لهجرة جروبيوس واستقراره في هارفارد أثره في تغيير الطرز المعمارية ، لبيان التعليم بما يتجاوب مع طبيعة الحياة

الأمريكية • كما كان لغيره من رواد هذه المدرسة أن مكنت للتصميم الصناعي بأمريكا من التطور السريع بقدره فائقة في مشروعات الانشاءات والعمارة والطرق والمواصلات •

ويمكن أن نقول بأن الاتجاه الحديث للفن الصناعي كان وليدا لعلم الجمال وتطبيقاته في مجالات الحياة والمعيشة والمنتجات الصناعية لذلك وكان المصممون الصناعيون يؤمنون بقيمة جمالية متطورة تراكب حركسة التطور والتصنيع ، ويكفى أن ننتقى أنموذجا من الادوات الصناعية ، كآلة التليغون مثلا أو الموقد ( الفرن البوتاجاز ) حتى نجد تطورا كبيرا في الشكل وفي كيفية الاستخدام بما يحقق القاعدة الجمالية السمتى يستهدفها المصمم الصناعي ، بمعنى أن الوظيفة الجمالية لشكل المنتج وملامسة ولونه وحركته وحجمه وجاذبيته أمور هامة من الناحية الجمالية •

وما لا شك فيه أن الهدف الذى يحرك المصمم الصناعي التطوير المنتجات يتجاوز نطاق المناقصة التجارية ، الى تحقيق بعض السمات الجمالية لكى يأتى التصميم الناجح فى شكل جذاب ، والحقيقة أن الاشياء النفعية المعروضة فى بعض المتاحف او قاعات العرض لم تقس على ذلك من الهدف التجارى الاساسى لرجال الصناعة الى جانب قيمتها الجميلة •

### القيمة الجمالية فى الصناعة :

قد تكون بعض منتجات الفن الصناعي بالمستوى الجمالى المطلوب وذلك نتيجة لمستوى محدود من تنفيذ التصميم دون أن يحقق التصميم الأمثل ، وقد يأتى العكس تماما فنجد مستوى التنفيذ تتوفر فيه

الجودة الصناعية دون توفر الطابع الجمالى أو الزخرفة أو الجاذبية وقد حدد دنيير هويسمان D. Huisman علم الجمال الصناعى بقوله أنه يعنى بكل ما هو جيد وجميل فى الانتاج الصناعى ، وما يضيفه من قيمة جمالية تفرس نفسها على المنتجات الصناعية وفق مجموعة القواعد الاتية التى يتعين الالتزام بها .

### ١ - القاعدة الاقتصادية : Loi économi

وهى تتعلق بتوفر الخدمة المستخدمة فى الصناعة ومدى تراشها وخصوتها وامكان تصنيعها واخراجها بصورة جذابة .

### ٢ - القاعدة الوظيفية : Loi d'emploi

حيث تنظر للقيمة العملية للمنتجات ومدى توفر الانسجام والوحدة بما تحقق الفرض والفائدة من استخدامها العملى .

### ٣ - قاعدة الانسجام بين المظهر والاستخدام :

Loi d'harmonie entre l'apparence et l'emploi  
حيث يتوفر الانسجام بين الخصائص الجميلة للشكل والحجم واللون وبين الاشباع العملى والاستخدام فى الحياة .

### ٤ - قاعدة الوحدة والموضوع : Loi d'unitét de Composit

on.  
وتتحقق فى توليفة العناصر المتباينة فى تركيب صناعى فى اطرار جذاب .

### ٥ - قاعدة الأسلوب : Loi du style

حيث نطبق أسلوبا للانتاج الصناعى والحرفى يراعى فيه استغلال

قاعدة المهارات والقدرات التكتيكية •

٦ - قاعدة التطور والنسبية - Loi d'evolution et de relative  
ativite

وهي تكفل اماكن تطوير المنتجات الصناعية وملاءمتها لعوامل ومتغيرات  
متباينة •

٧ - قاعدة الذوق Loi du gout

من حيث اختيار الأبعاد والشكل والحجم والتفاصيل والألوان •

٨ - قاعدة الاشباع : Loi de satisfaction

وهي تحقق التعبير عن استخدام المنتجات في وظائفها المحددة  
وقيامنا بوظيفتها على أكمل وجه •

٩ - قاعدة الحركة : Loi du mouvement

من حيث مجال الحركة والحيز والظروف الجوية أو المائية أو الارتفاع  
أو العمق •

١٠ - القاعدة التجارية : Loi Commercial

وهي تكفل للسلعة خصائص الجاذبية وتسويقها والاقبال عليها •

١١ - القاعدة الغائية أو الوسيلة : Loi d'hierarchie ou  
de finalite

ويراعى بحسبها الا تبعدنا الخصائص الجمالية عن المنفعة المتوخاه

من السلعة المنتجه •



١٢ - القاعدة المرونة : Loi de Proïte

ويحسب هذه القاعدة يتمين اختيار المواد التي تصنع منها السلع بحيث تكون على درجة من المرونة تسمح بإمكان تشغيلها واعطائها مسحة جمالية .

١٣ - القاعدة التضمينية : Loi des arts impliqués

وهي تحقق التكامل بين البيئة الصناعية الجميلة وبين العمـل واستخدمات السلع وعلى العموم فان الانتاج بصفة عامة انما يتحدد عن طريق التصميم الصناعي نتيجة لتخطيطات تتأثر بخيالنا العنى وقد رتسنا على الابتكار وقد تكون محصلة هذا الخيال تجريدا لشكل منتجات معينة وتطويرا لصناعتها .

وقد يتقبل معظمنا الواقع بما فيه من أنواع فنية صناعية كالعمارة والتصوير وصناعة النسيج والأواني وغيرها باعتبارها انعكاسات لقوة العصر وحضارته وتقدمه الصناعي ( ككويونات موندريان فى العمارة الشاهقة - ناطحات السحاب بأمريكا وقد نتقبل أشياء صناعية أو منتجات مصنوعة - لا لأنها مفيدة فحسب بل لأنها جميلة أيضا .

ولقد كان فى مقدور رواد عصر النهضة أمثال ليوناردو دافنشى أن يقوموا بتصميم كثير من الأثاث والملابس والمباني واليادين العامة لما لهم من طاقات هائلة ودراية كبيرة بالفنون المختلفة وتطبيقاتها العملية .

ومن المؤكد أن تأثير الفنون الجميلة الحديثة على الفنون الصناعية والتطبيقية واضح للغاية . فنجد أن أكثر من فنان يتحول تدريجيا

الى فن الاعلان وتصميم غلبة التعبئة ، وكذا الاثاث وما شابه ذلك ، بل قد يتجاوز ذلك الى قيام الفنانين بدور المصممين الصناعيين .

ومن خلال النماذج والتخطيطات الأولية ( الكروكيات ) يتضح الغرض الوظيفي واهميته بالنسبة للتصميم الحديث وهو الحاجة الى انتـاج أشكال معبرة — فى حد ذاتها — عن وظيفة العمل المصنوع ، فالسيارة يجب أن تتخذ شكل السيارة وليس شكل عربة نقل — ومن ثم بيان الجمال ينبغى ان ينبع من هذا الترابط العـملى بينه وبين الوظيفة بدلا من أن يظهر كأنه اضافة سلعية تزيد من قوة السلعة الشرائية — فقطار الديـزل فى وقتنا هذا يختلف تماما فى المظهر عن القطارات القديمة حيث كان مظهرها غير جميل ، ولم تكن سوى مجرد آلات مثبت بها عجلات صممت من أجل الانتفاع بسرعتها وحسب ، أما الديزن الحديث فيعطى احساسا بالسرعة بشكله الانسيابى الطويل .

وهذا الشكل يساعد على التخفيف من ضغط الرياح على مقدمة العربة وجوانبها الأمر الذى تزيد معه سرعة القطار ، وهذا يتفق مع الغرض الوظيفي لصنع هذه الآله .

وينطبق نفس الشئ على الطائرة والسفينة والسيارة ، فقد اتفق على أن السيارات التى انتجت على التوالى بعد عام ١٩٠٠ شكلها أفضل بكثير مما كانت عليه قبل ذلك ، حيث كانت مجرد عربة متحركة تشبه تلك العربة التى يجرها الخيول . ولكن اذا كان لتطور شكل السيارة تأثير على مدى قوتها فهذا شئ يختلف عما نحن بصددـه من حيث أن تطوـر تصميم السيارات الحديثة واتخاذها شكلا أكثر جمالا لا يرتبط بمقـدار جودتها من الناحية العملية ، فبعض السيارات الحديثة الجميلة تقل فى

جودتها عن سيارات أقل جمالا منها ، وكذلك فانه اذا كان جسم السيارة او شكلها الانسيابي لهما مدخل فى سرعتها فان تحديد السرعة النهائية لا يرجع اليهما وحدهما بقدر ما يرجع الى تصميم آلات السيارة نفسها ومدى قدرتها على الحركة السريعة ، كما هو الحال فى سيارات السباق مثلا .

وقد تكون الحاجة الى مقل هذه العلاقة بين الشكل والغرض الوظيفى مدعاة الدهشة أحيانا مثلما نجد فى الدراجة الخاصة بالاطفال أو المفراء ( مفرقة اللحم ) أو المكواة الكهربائية ، حيث أنها منعت بشكل انسيابي ذلك لأن الغرض الاستعمالى للشئ ليرله صلة بالشكل الجديد ذى الاسلوب الرقيق .

وعلى أية حال فانتا نلاحظ أن مكان الفنان الصناعى فى مجتمعنا انما يقع الى حد ما بين عالم الفن وعالم التجارة - فى مختلف المجالات - والأمر الذى لا شك فيه أن هذا الفنان كصمم بجمالية السلعة الصناعية قد حقق للإنسانية الكثير من التقدم الصناعى بشكل ملموس من أجل حياة أفضل .

ولعل دور الفنون الصناعية والتطبيقية فى عصرنا هذا يعكس الطابع المعاصر للفنون الجميلة بوجه عام ، ويوضح لنا التاريخ تغير العلاقة بين الفنون الصناعية والفنون الجميلة ، اذ نجد على سبيل المثال لا الحصر ، أن فن الاثاث الايطالى أو الاوانى الفخارية لا يتفصلان عن الفنون الجميلة سواء فى العصر اليونانى أو الايطالى .

ولقد استخدم الفن الصناعى المعاصر المصممين النابغين وسحبت

الشركات بما لديها من امكانيات حالية أن تستهدف ايجاد تصميمات كثير من الأدوات التي ترضى أذواق شعبية على مستوى بلدان العالم في مجالات صناعة السيارة أو النسيج أو طباعة الاقمشة . . . الخ .

وما نشاهده من سيارات متشابهة واثاثات متشابهة وطرز الملابس المتشابهة هي نتيجة انتاج بالجملة وتسويقها عن طريق الاعلانات المطبوعة بالجملة والتي تنشر بين الملايين .

ومن سمات العصر الحديث تحول عدد كبير ممن يزاوون الفن الجميل الى الفن الصناعي والتطبيقات نتيجة للصعوبات التي يواجهونها للتسويق مصنقاتهم الفنية فيسعون الى الريح ويربط انتاجهم الفني بحاجات اجتماعية وصناعية ملموسة تعود على الفنان وعلى الممول بالفائدة والامر الذي لا شك فيه أن ثمة عوامل ومتغيرات مختلفة دفعت بالفنانين بعد النمو الاقتصادي الرأسمالي والتوسع الصناعي وتطور أساليب الانتاج في العالم الى عدم تكريس حياتهم كلها للاهتمام بالفنون الجميلة الخالصة وقيمها ومعاييرها الجمالية ونزعاتها الفنية ، ولهذا فاننا نلاحظ كيف أن الفنان الحديث قد انفصل عن المجتمع ووقع تحت وطأة رجال الصناعة فاندفع الى انتاج اساليب تجريدية ورمزية غريبة كما أنه قد انساق في بعض الاحايين الى الانتماء لجماعات من الفنانين أو الجمعيات لها اهتمامات اجتماعية خاصة . وهذا تجد أن مسار الحركة الفنية العامة تحول تدريجيا من الاكاديميات خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر الى جماعات الفنانين الخاصة والمدارس الفنية الحديثة كالنميبية والوحشية والباروك والبلوريدار ، والسريالية وغيرها .



وإذا ما حاولنا أن نتطلع الى مستقبل علم الجمال الصناعي ، فإنه يتعين علينا أن ننظر بعين الاعتبار الى ذلك التطور الهائل في مجال التكنولوجيا الذي ترك أثره الواضح في حياتنا ووسائل معيشتنا ، فقد ترك بصماته الواضحة على منتجاتنا الصناعية وفي مدنتنا ومنشأتنا الصناعية وبيوتنا وكافة الأشياء النافعة التي نستخدمها في حياتنا اليومية .

وما لا شك فيه أن القوى المحركة او الطاقة الفعالة لحضارتنا تكمن في شكل الوقود الذي استخدمته البشرية منذ أقدم عصورها بادئسمة بالكربون فالبخار فالبترول فالكهرباء فالقوى المائية الهيدروليكية فالطاقة الشمسية فالطاقة الذرية التي يحاول العلم أن يستخدمها في الأغراض الصناعية والسلبية .

ومن ثم فإن هذا التطور السريع لمجالات استخدام الطاقة في الصناعة ، إنما يفرض نفسه على الباحثين في مجال علم الجمال حتى يمكنهم ملاحقة هذه التغيرات المستقبلية ، على امتداد الأزمنة الماضية وعنبر الحاضر وامتداد نحو المستقبل .

فثمة أشياء نافعة وأدوات مختلفة وتصميمات زخرفية ومعمارية وطباعة في حاجة الى خيال ابداعي وتصميمات متطورة وتخطيط على المدى البعيد يتعين على الفنان المصمم أن يعيه ويدرك تماما من خلال الاستيقسا الصناعية أو علم الجمال الصناعي المصمم أن يعيه ويدرك تماما من خلال الاستيقسا الصناعية أو علم الجمال الصناعي بما ينطوي عليه من قيم جمالية ورفعية توجه الانتاج الصناعي الى الوجهة السليمة .

وهذا فان علم الجمال الصناعي - مع انه لا يزال يانعا - سيصبح في

مقدوره أن يعبر عن تلك الرغبة المستمرة لتأكيد الجمال في مجالات الحياة  
قديمها وحاضرها ومستقبلها •

## الفصل الثالث

### معنى التقدير الجمالى

تكلّمنا فى المقدمة التاريخية عن نشأة الدراسات الجمالية ، وعرفنا أن ثمة علما مستقلا للدراسات الجمالية ظهر واستقرت مناهجه فى العصر الحديث . ونريد الآن أن نبحث فى حقيقة الظاهرة الجمالية ، وما يرتبط بها من أحكام . ونحن نعرف أن الحكم الجمالى هو حكم قيمى مناطه عملية التقييم للأثار الفنية بقصد الكشف عما تنطوى عليه من مسحة جمالية . ولهذا الغرض يتعين علينا أن نفسر أولا لفظ " القيمة " ولما كانت هناك قيمتان اخريان هما الحق والخير فانه يتعين أن ندرس القيمة الجمالية فى علاقتها مع قيمتى الحق والخير .

ولنبداً أولاً بتفسير معنى التقدير الجمالى لكى يسهل علينا فهم حقيقة الحكم الجمالى . ثم نتناول علاقة الحق والخير بالجمال فى موضوع آخر .

### معنى التقدير الجمالى :

حينما بدأ الانسان حياته على سطح هذه الأرض كان يصارع الطبيعة فيتغلب عليها تارة وتتغلب عليه اطوارا أخرى . وكان يتجه ايضا بفرائزه ومعقله الى مطلب اساسى وهو اشباع حاجاته الضرورية ولا سيما المأكل والمشرّب ، فالغذاء ضرورى لحفظ حياته ولبقاء نسله . وكان هذا الانسان الاول يعيش على حرفة الجمع والالتقاط اذ كانت الطبيعة تلقى اليه طواعية بأنسها ، وكان عليه هو أن يلتقط ثمارها دون أن يتدخل

بأى مجهود بشرى لتكييف هذا الانتاج وتحديد كيفية أو كما أو زمنيا أو كما نعهد في الاساليب للانتاج الزراعى المعروفة • وكان مطلبه الثانى هو حماية نفسه وتدير المسكن والملبس وما الى ذلك •

وعلى هذا فلم تكن لدى الانسان الاول حاجة أو ميل طبيعى يدفعه الى تناول مظاهر الطبيعة بالتفسير والتحليل • ومنذ كانت غايته الاولى الانتفاع العلى من هذه المظاهر فحسب • وحينما وصل الانسان الى مرحلة تالية بعد اشباع حاجاته الفردية • شعر بحاجة ملحة الى التفسير • ذلك لأن هذا التفسير ضرورى جدا لاستكمال شروط التكيف مع البيئة • والانسان الاول كان يحاول صياغة نظام معين يكون كصورة عقلية لديه تنطبع فى تصور عن الكون ومظاهر الطبيعة • وليس معنى هذا ان النظام الذى تصور الانسان الاول كان يطابق المظاهر الخارجية مطابقة تامة • ولكنه ثان — على اية حال — صورة صلحت لأن يتصرف الانسان ويسلك بحسبها • وقد وضعت هذه الصورة للتعديل والتفسير تدريجيا حسب تجارب الانسان التى أضافت بدورها حصيلة جديدة من الصور وعملت على تصحيح الاخطاء بالتدرج • هذا الاتجاه الى التفسير وإلى تكوين نظام عقلى للمظاهر — يكون أساسا لسلوك الانسانى — هو الذى مهد لظهور العلم او ما يشبه العلم • وسيضى تفسير المظاهر الطبيعية قدما ويتبلور بالتدرج الى أن تظهر العلوم الطبيعية وكذلك فان اتجاه الانسان الى ذاته ليفسر وقائع الشعور • هذا الاتجاه سيكون من نتائجه أن تظهر علوم الانسان كالأخلاق والفن والاجتماع والاقتصاد وعلم النفس وغير ذلك •

واذا كان التفسير الطبيعى للمظاهر قد بدأ فى وقت مبكر قبل



التفسير الفنى فان ذلك لم يكن راجعا الى تأخر مرحلة الاستمتاع الفنى عن مرحلة التفسير ، بل قد تكون المرحلتان متعاصرتين زمنيا ، وربما تأخرت أو تقدمت مرحلة منهما على الاخرى ، فلقد تشعر بجمال الطبيعة دون أن يكون أساس الشعور أى غاية نفعية مادية . وقد رأينا كيف أن الشعور بالجمال هو من نوع هذا الشعور الخالص الذى لا يرتبط بأية غاية نفعية .

ثم أننا يجب أن نفرق بين الشعور بالجمال فى الطبيعة ، والاستمتاع به ، والتعبير عنه ، فهذه ثلاث مراحل نفسية متميزة وقد تكون مترابطة متداخلة ( الشعور والاستمتاع والتعبير ) .

فحينما نرى مسقط ماء مرتفع ينحدر منه الماء بشدة وغف فيتناثر الرذاذ فى جميع الاتجاهات مختلطا بأشعة الشمس ، فتصدر عنه حينئذ ألوان طيف متناسقة ويحتضن كل هذا إطار أخضر جميل من غابات أشجار باسقة وأرض سندسية كساها العشب وانتشرت فوق أديمها قطعان الماشية وتخللتها زهور جميلة الألوان ، حينما يقع بصرك على هذا المنظر فانك تشعر حقا بأنه منظر جميل ، وللشعور بالجمال فى هذه اللحظة أسباب عدة لتكون موضوع دراستنا فى فصول مقبلة . والذى يهمنا فى هذا الموضوع هو التمييز بين هذا الشعور الأولى بالجمال والحكم بأن ثمة ظاهرة جميلة ، التمييز بين هذا كله وبين الاستمتاع بالظاهرة الجمالية .

والاستمتاع بالجمال والتعلق به أمر آخر يأتى فى مرحلة زمنية تالفة بعد تقدير الجمال ، وهذا التمييز بين الشعور والاستمتاع ليس تمييزا سيكولوجيا بل هو تمييز منطقي ، ولهذا فأننا حينما نتكلم عن تنالسى الشعور والاستمتاع بتقدير الجمال ، وهذا التمييز بين الشعور والاستمتاع

ليس تمييزا سيكولوجيا بل هو تمييز منطقي ، ولهذا فاننا حينما نتكلم عن  
تتالي الشعور والاستمتاع زمانيا فاننا نترجم التتالي المنطقي بأسلوب  
زمانى ، وقد تتجاوز فيه حقيقة المشكلة ، وذلك لأنه من الناحية  
السيكولوجية تترايط أو تتحد لحظة الشعور بالجمال مع لحظات الاستمتاع  
فالحكم الجمالى أو تقدير الظاهرة الجمالية والشعور بأنك ماثل أمام عمل  
أو اثر جميل ، هذا الشعور قد يكون نوعا من الوميض الخاطف الذى يتحد  
كما عرفنا مع الاستمتاع ، ولا تباد تستبين سيكولوجيا أى تمييز أو فاصل  
جمالى بين الشعور بالجمال والاستمتاع به فى مثل هذه الحالة . فانت  
اذ تستشعر بالجمال تستمتع به فى نفس الوقت ، ولكن لحظات الاستمتاع  
قد تطول او تستمر طوال العمر اذا ما كنت تشهد الاثر الجميل باستمرار ،  
لهذا فان لحظات الاستمتاع قد تكون مستمرة ومتجددة وباعثة على النهضة  
أما تقديرى للجمال فانه ربما يكون قد ثبت بعد عدة مشاهدات أولية .  
على انه يحدث فى بعض الحالات أنك كلما زرت أو شاهدت اثرا فنيا المرة  
بعد الأخرى فانك تحس فى زيارة جديدة له أن معالم جديدة تتفتح  
أمامك فتثير فى نفسك مشاعر جديدة ، ويكون الاثر بذلك قد ترابط مع  
نفسك وتداخل فى أعماقها وأثر فيها ، فحدث تفاعل وتبادل نتيجة  
للتأثر والتأثير ، وهو ما يعرف بالاستغراق أو الاندماج أو بالتوجد أى  
النفاذ داخل الاثر الفنى ومعاشته فى عميم حياته النابضة ، وربما  
انتهى الأمر الى نوع من التقمص والوجدانى وهى حالة تتجمد فيها  
الصورة فى ذات المقدوق وتسيطر عليه ، وهذه هى الغاية القصوى للتربية  
الفنية . وبعد الشعور بالاثر الفنى والاستمتاع به ، نجد مرحلة الثالثة  
وهى مرحلة التعبير عن الشعور الجمالى وعن الاستمتاع به وقد تم هذه  
المرحلة عن طريق الغناء ، ويقال بالفعل ان أول وسائل التعبير الفنى

عن الشعور بالجمال هو الغناء ، وقد يكون هذا التعبير بالرسم  
أو بالرقص أو بالموسيقى ، كدق الطبول والنفخ في النغير وقد يكون أيضا  
بالكتابة نثرا أو شعرا .

وإذا انتقلنا الى الفنان ، فان الذى ينتج أثرا فنيا ، كأن يرسم  
صورة بدائية على الحجر أو يشكل من الطين نماذج فنية من جـرار  
وحوانات وأشخاص وما شابه ذلك ، هذا الفنان يعود فيلقى بنظره على  
ما أنتجه من أثر فنى محاولا أن يجد علاقة أو رابطة بين هذا الأثر  
وبين أعمال الغير أى بينه وبين أعمال غيره من الفنانين فهو اذن — وبعد  
انتهائه من عملية الخلق أو الميلاد الفنى — يحاول تقييم انتاجه الفنى  
بالنسبة للهيئة التى يعيش فيها سواء — كانت بيئة طبيعية أم انسانية أم  
فنية خاصة — ونجد أن الفنان فى هذه اللحظة المقارنة التى يقف فيها  
مستوحيا ما أنتجه من أثر ، نجده يشعر بجمال أثره الفنى مهما كان حكم  
الآخرين عليه ، لأن هذا الأثر الذى أبدعه يكون انعكاسا لمزاجيه  
النفسى والشخصى وتعبيرا حيا عن زمانة النفس .

ونترك الفنان لنتجه الى الشئ المستمع بالأثر الفنى ، فإذا كان  
الفنان يرى دائما — وبعد لحظات المقارنة — أى آثاره التى أنتجها  
تبلغ مبلغ الجمال ، فان المستمع أو المتذوق لهذه الآثار قد تكون له  
نظرة أخرى — اذا ما توجه الى الأثر الفنى بعين مقارنة فاحصة — فإذا ما  
تحقق من جمال الأثر الفنى فانه يشعر بنوع من اللذة ، وهذه ليست  
لذة حسية بل هى لذة معنوية وهذه اللذة أو الغبطة التى تعقب  
التقدير الجمالى أو حال الشعور بالجمال ، هى نهرب من المكافأة  
المعنوية على تقدير الجمالى — أو بمعنى آخر على قدرة المتذوق السـ

مكنته من أن يتفقد إلى باطن الأثر الفني وأن يدرك نواحي الجمال فيه . واذن فالحكم بأن هذا الأثر أو ذاك جميل ، يصحبه عادة شعور باللذة وهذا الشعور أو هذه النشوة هي بمثابة الجزاء أو المكافأة — كما ذكرنا — على نجاحنا في سير أغوار الأثر الفني والكشف من مدى ثرائه ، وهي بلا شك السمة الظاهرة للحظات الاستمتاع والتذوق الفني .

فإذا اتيح لشخص ما أن يمارس عدة تجارب للتذوق الجمالي بتكرار المشاهدة لأثار الفنانين وانتاجهم . وكذلك لمظاهر الجمال في الطبيعة فهل لنا أن نتساءل عما اذا كان في استطاعة هذا الشخص أن يتفهم حقيقة الجمال ويدرك ماهيته بعد استحواءه على حصيلة كبيرة من التجارب الجمالية ؟

الواقع أن تكرار ممارسة التذوق أمر له أهمية كبرى في مجال التربية الجمالية ، ولكن تربية ملوك الذوق قد لا تؤدي بنا وحدها إلى التعرف على طبيعة الجمال وماهيته ، إذ أن هذا يتطلب ثقافة فنية جمالية واسعة .

وقد حاول الفلاسفة الوصول إلى هذا الهدف عن طريق وضع تعريفات للظاهرة الجمالية ، ظن البعض أنها تعريفات جامعة مانعة على طريقة المنطقيين ولكننا نجد أنفسنا هنا في مجال البحث الجمالي أمام ظاهرة تستعصي على التعريف ما دأبنا في مجال الوجدان والشعور . لا في مجال العقل والقضايا المنطقية .

وحتى اذا سلمنا مع المدرسة الحسية بأن الجمال ظاهرة محسوسة فحسب — وان الاحساس بالجمال عملية حسية بحتة وفردية لا تتجاوز



رصد السمات الحسية الخارجية للأثار الجميلة ، فلا تكون لها ادنى صلة أو ارتباط بالمشاعر والوجدانات الداخلية العميقة ، فأننا لسنا نستطيع مع هذا أن نعرف الجمال تعريفا تاما ، لاختلاف مواقفنا الحسية وتشتتها وتباين احساساتنا " فبعضنا قد يشعر بالهمسات الخفيفة الرقيقة الهادئة ، والبعض الآخر قد يسمعها ، وكذلك قد يبصر بعضنا الاختلاف أو التمايز الواضح بين الألوان والبعض الآخر قد لا يسترعى نظره هذا الاختلاف .... الخ .

ثم لنفرض جدا لا أننا قد عرفنا الجمال تعريفا كاملا من الناحية المنطقية فهل نستطيع أن نعرف من خلال هذا التعريف حقيقة الجمال وماهيته بحيث يمكن لنا أن نلخص - بواسطة - مسحة الجمال العالقة بالاثار الفنى مباشرة حينما تقع عليه حواسنا ؟ والواقع أن أى تعريف مهما كان تاما فانه لن يعلم فرد حقيقة الجمال وماهيته ، وذلك أن الجمال فى حقيقة أمره يتعلق بالموضوع والشخص أى هو علاقة ورابطة بين موضوع معين وشخص معين ، فهو ليس حقيقة موضوعية تخضع للاستدلال المنطقى أو الرياضى . فاذا أنت تناولت معادلة رياضية وعالجتها ووصلت بعدها الى الحل المجهول ، فهل ترى أن ثمة رابطة أو علاقة سيكولوجية مسن أى نوع تنشأ بينك وبين هذه النتيجة الرياضية أى حل المعادلة . ومعنى آخر هل الحل الذى وصلت اليه فى هذه المعادلة يختلف عن الحل الصحيح الذى وصل اليه زميل لك بصدده هذه المعادلة ؟ وهل اذا أضفت أنت رمزا يشير الى حالتك السيكولوجية أثناء حلك لهذه المعادلة فهل تختلف نتيجتها عن النتيجة التى يتوصل اليها زميلك الآخر والذى يختلف الرمز ( ص ) المعبر عن حالته السيكولوجية عن الرمز ( ص ) المعبر

عن حالتك ؟ الواقع أن النتيجة ستون واحدة في الحالتين •

وهذا يعنى أن المعامل السيكولوجى ( س ) فى الحالة الاولى  
( ص ) فى الحالة الثانية لم يكن لها أى تأثير فى حل المعادلة • وهذا  
هو الوضع فيما يختص بالاحكام المنطقية والرياضية ، بحيث لا يمكن  
أن يكون ابدا للمعامل السيكولوجى أى أثر فى الوصول الى النتائج  
أو الاحكام الرياضية ، أما فيما يختص بالظواهر الجمالية ، فان الوضع  
يتغير تماما ، فلما هنا بصدور حقيقة رياضية أو منطقية بل نحن فى  
مواجهة ظاهرة ترتبط أشد الارتباط بالشعور أى بحالات النفس كالفرح  
والحزن والألم • واذن فثمة شعور بالجمال وثمة حكم يستند الى شعور  
الفرد أو احساسه بهذا الجمال سواء كان الحكم تحليليا أو تركيبيا •

وكما يختلف الحكم الجمالى عن الأحكام الطبيعية والرياضية ، فهو  
لكذلك قد يختلف عن الأحكام الأخلاقية ، ولا سيما عند اتباع المدرسة  
العقلية ، بينما تصدر هذه الأحكام عن مستويات أخلاقية معينة ، نجد  
أنه يتعذر اصدار حكم مطلق من الناحية الجمالية تشمل جميع الأفراد ،  
ولو أن المدرسة الاجتماعية جعلت من المجتمع مستوى تصدر عنه الاحكام  
الجمالية بحيث أصبح قياس الظواهر الجمالية منوطا باستحسان المجتمع  
أو تقيحه لها •

ويبدو أن تعدد الأحكام الجمالية إنما يرجع الى الاختلافات العديدة  
بين أذواق الناس وإلى تنوع اهتمامهم • لنحاول إذن أن نفسر بعض  
الشيء موقف المدرسة الاجتماعية ان هذا الحل الذى يسوقه الاجتماعيون  
يتضمن محاولة تعسفية لالغاء الفروق • العرقية واعتبار الذوق حصيلة  
للمجتمع وليد للأفراد ، وقد انساقَت المدرسة الاجتماعية فى هذا التيار

المعارض للنزعة الفردية مع التيار الوضعى الذى ابتدعه "أوجست كونت" فى غضون القرن التاسع عشر ، وقد حسب هؤلاء المعارضون للنزعة الفردية أنهم يحترمون الأسلوب العلمى التجريبي ، ولكن الحقيقة — كما سنرى — أن موقفهم هذا ينطوى على تنكر ومجافاة للروح العلمية الحققة . وقد قطع الوضعيون وأتباع المدرسة الاجتماعية والتجريبيون على وجه العموم شوطا بعيدا فى تعرية الأحكام الجمالية من سماتها الفردية فأجهدوا أنفسهم فى تقنين المقاييس المادية للظواهرات الجمالية لكى يتيسر إخضاع هذه الظواهرات لما تخضع له بالفعل ظواهر الطبيعة من مقاييس مادية . فمثلا يرجع بعضهم جمال الصورة أو الرسم أو التمثال الى مقاييس مادية ، مثل درجات التلوين أو أنواع المختلفة والظلال والانعكاسات الضوئية والخطوط وطريقة ترتيب وموازنة مفردات الصورة أو الرسم ، وطريقة شغل الفراغات بوحدات الرسم . وأيضا مثل الزاوية التى يؤثر الفنان أن يضع رسمه من ناحيتها . . . الخ .

وعلى العموم فانه فيما يتعلق بهذا الموقف نجد أن هؤلاء الموضوعيين التجريبيين يضعون فى المقام الاول تألف الألوان وانسجامها وتعبيرها عن ما هو مشاهد فى الطبيعة مباشرة . وما تجدد الإشارة اليه أن فريقا من هؤلاء أو ممن تأثر بهم ممن يرون امكان اصدار أحكام جمالية على غير أعمال الفن . أى على مشاهد الطبيعة والكائنات الحية ، يتصدون لاصدار أحكام جمالية على الأجسام الانسانية والحيوانية فنراهم يخضعون الجسم الحى لمقاييس مترية للطول والعرض والخصر والصدر والوزن ولاجزاء الجسم الأخرى ، أى انهم يكتفون بقياس المظاهر الخارجية للجسم الانسانى فقط ، ثم يستخرجون لتوسطات هذه

المقاييس ويرصدون هذه المتوسطات النهائية لكي تصبح مقاييس نهائية  
للجمال الحسى .

ولعلنا نلاحظ بهذا الصدد أن هؤلاء جميعا تقلوا عن أن الانسان  
كائن حى مركب من نفس وجسم ، وأن هذه المقاييس التى يجهدون  
أنفسهم فى وضعها وتطبيقها - مهما بلغت درجة عالية من الدقة -  
فانها لن تنطبق الا على الجسم وحده ، ولن تقيس سوى مظاهره البادية  
أما منا ، وهى بهذا لن تنفذ الى النفس والى لونها الخاص ، ذلك  
اللون الذى يحس به الفنان ويستمد منه وحيه فيما ابدعه من آثار فنية ،  
وكذلك يحس به المتذوق لهذا الأثر فيتجاوب معه نفسيا سواء كان هذا  
التجاوب راجعا الى الصورة نفسها كموضوع أو الى ماثيره الصورة فى نفس  
المتذوق من ذكريات تتعلق به . فتدخل كعامل مؤثر فى تكوين الحكم  
الجمالى ، ولو أنه لا يعتبر عملا جماليا . نقتا رغم أن قسطا كبيرا من  
الروعة والتقدير والاعجاب بالأثر الفنى قد يرجع الى وقائع وذكريات فنى  
حياة المشاهد المتذوق ، تشيرها الصورة الماثلة أمامه كما سبق أن ذكرنا  
ولنضرب لذلك مثلا خالدا ، فانه يقال ان المشاهد للجو كندا وهو فنى  
حال المرح والسعادة يحس بأن الصورة تبسم له وأنها سعيدة هانئة ،  
إذا رجع يوما آخر لمشاهدتها وكان على عكس حاله الأول ، حزينا  
متألما فانه يرى نفس الصورة وهى فى حالة الابتسامة والحزن ، والواقع  
ان التقدير الجمالى القائم على تداعى المعانى والذكريات وحدها  
لا يكون تقديرا من النوع الأول ، إذ أن التقدير الجمالى الذى يقترب  
من الحدس الخالق للفنان ، وانما يتجرد صاحبه من تداعى هذه المعانى  
وانشغال ذكرياته الخاصة بحياته هو . وسنرى - بصدده الموسيقى وثذوقها



نعم أن المتذوق الحقيقي للموسيقى يكاد يخلو من تداعى الدثرات .  
 فعند سماعنا للحن موسيقى ما ، لا نلبث أن تستهوننا — عند البداية —  
 ذكرياتنا الخاصة . وسرعان ما تنساق الى الحكم بالجمال على هذا  
 اللحن ، لما يشيره من لواعج النفس وشجونها ، ولما ينطوى عليه من جمل  
 موسيقية تنسجم مع لونا النفس . ومع هذا فان التقدير الجمالى للحن .  
 وهو الذى ينصب مباشرة على اللحن الموسيقى ويرصد انسجابه الذاتى  
 ويتناسر مع موضوعه ، سواء كان قصيدا سيفونيا أو موسيقى وصفية أو رواية  
 يعبر عنها المؤلف بالموسيقى ( كما هو الحال فى الأوبرا ، إذ هى  
 موضوع متكامل من حيث التأليف الموسيقى ) . . . . . واذن فالعامل النفسى  
 وهو عامل داخلى لا يخضع للمقاييس الكمية كما يقول برجسون ، هذا  
 العامل الداخلى هو أساس الحكم الجمالى لأن شمة رابطة وثيقة بسين  
 الفنان والاثـر الذى أنتجه ، بما فى ذلك اللحظة النفسية للفنان وللشاهد  
 المتذوق لهذا الاثـر . وعلى هذا محاولات المدرسة التجريبية والاجتماعية  
 وكذلك مدرسة علم النفس التجريبى لم يكتب لها النجاح لأنها تجاهلت  
 جميعا العنصر الفردى الذى لن يقوم بدونه أى حكم جمالى رشيد . وإذا  
 كان بعض من تصدوا للدراسات الفنية قد ينجحون فى وضع مقاييس عامة  
 لبعض الظاهرات الفنية — وهذا ما يسمى بالموقف الأكاديمى فى الفن —  
 فانه سرعان ما تلوح ثورة أو ثورات فى الافق تعصف بأسس هذا الموقف  
 الأكاديمى الذى يظل أصحابه يتشبثون به الى أن تجبرهم الثورة الفنية  
 على قبول مواصفاتها وحين ذلك تشكل هذه المواصفات الثورية موقفا  
 أكاديميا جديدا فى الفن . ولا يلبث هذا الموقف الأكاديمى الجديد  
 أن يواجه بثورة فنية جديدة فيجبر على قبول مفاهيمها ويتعدل وهكذا .

وبلاحظ — كما يقول برجسون — أن هؤلاء الذين يخضعون للظواهرات

الفنية والحيوية للمقاييس العامة ، قد اخفقوا في ادراك الذبذبات الحية للعمل الفني في وحدته واتساقه وحيويته الدافقة ، لأن كل موضوع فنى يحتفظ بلون خاص وصيغة مميزة ، وطابع فريد ، اذا كان عملا فنيا خالصا وحيا . وتقدير هذه الحيوية انما يرجع الى لدى ارتباط هذا العمل وتداخله مع العامل النفسى الفردى .

### الحق والجمال :

واذا كان صدق التعبير هو السمة الظاهرة فى العمل الفنى ، وهى التى تسمح بأن تنعته بالجمال ، فان الشئ يخلو من الجمال اذا خلا من الصدق ، وليس معنى هذا أن الصدق فى ميدان الفن مطابق للصواب فى ميدان البحث عما هو حق ، اذ الصدق فى ميدان التعبير الفنى متعلق بالوجدان وليس بالعقل ، ومعنى ذلك أن صدق الاشياء الجميلة هو فى تعبيرها القوى المخلص عن المشاعر الجميلة . فليس الجمال هو الحق المنطقى أو الفلسفى أو العلمى ، ولكنه الحقيقة منظور اليها من ناحية الوجدات والشعور .

### الخير والجمال :

وليس الجمال خيرا أو منفعة ، ولو أن افلاطون كما بينا يطابق بين الجمال بالذات والخير بالذات ، فقد تتعارض الظاهرة الجمالية مع الخير الذى تعارف عليه الناس . كما نجد ذلك عند اتباع مدرسة الفن للفن ، ومن ثمت فلا يمكن وصف الأثر الفنى بالقبح اذا ما تعارض مع مفهوم الخير .

### والخلاصة :

أن اختلاف الأفراد فى مجال التذوق الفنى يجعل من الصعب

تعريف الجمال ، ومع هذا فانه يلوح أن بين الأشياء الجميلة طابعا مشتركا وصفة خاصة تجعلها جميلة ، ويرجع اختلاف اذواق الناس الى جملة أسباب سنتناولها بالدراسة في الفصول القادمة ، غير أنه يجدر بنا أن نشير اجمالا الى بعض هذه الأسباب ونحن بصدد الكلام عن معنى التقدير الجمالى . فقد يكون الاختلاف راجعا الى التربية او البيئة بمعناها الواسع ، أو الى تأثير ماضى كل منا فى الحكم على جمال الأشياء ، حينما تتدخل ذكرياتنا فى عملية التقدير الجمالى . وقد يرجع اختلاف الأحكام الجمالية الى أن الناس يخلطون دائما بين الجمال وصفات أخرى ، فهم يظنون أن الشيء الجميل يجب أن يكون نافعا أو مفيدا ، والواقع أن الجمال لا يقترن بالمنفعة مطلقا ، وانما يتصادف أن يكون الشيء الجميل نافعا ، ولكن تحقيقه لمنفعة ما ، لا مدخل له فى نعتة بالجمال .

وكذلك يجب التمييز بين صفة الجمال فى الشيء وصفة الامتناع أو الملاءمة فيه . كما أنه يتعين ألا نخلط بين الجمال والجاذبية الجنسية ، فكثيرا ما تحكم على المرأة بالجمال لأنها تملئ أنوثة وجاذبية وجنسية ، فيقع التقدير الجمالى تحت وطأة الشعور الجنسى — ولو أن فرويد — كما سنرى — يقول بهذا التفسير .

واخيرا فاننا قد نحكم على الشيء بالجمال لأنه جديد أو غريب لم نعهده من قبل ، اذ أن الألفة قد تنقص من تقديرنا لجمال الأشياء . والأمر الذى لا مراة فيه هو أنه رغم أننا نوجه النظر الى الاحتراس من الخلط بين صفة الجمال فى الشيء والصفات الأخرى المتعلقة به ، الا أننا كثيرا ما نمعز عن فصل هذه الصفات فتدخل فى تقديرنا لجمال الشيء ،

وهكون ذلك داعيا الى التشتت الكبير فى اختلاف أذواق الناس . وكلما استطاع المتذوق استبعاد أكبر عدد من الصفات التى تتداخل مع صفة الجمال فى الشيء الجميل كلما أزداد اقترابه من ادراك الطابع الجمالى فى الشيء الجميل .

على أن تذوق الجمال فى حقيقة أمره عملية نفسية وجدانية ، ولكنها مرتبطة أشد الارتباط بالموضوع القادر على أن يثبت فيها هذا التوجد فالتقييم الجمالى اذن هو الا تعبير عن علاقة بيننا وبين الاشياء التى نستحوذ على مشاعرنا بما ركب فيها من سمات جمالية تجرنا الى اصدار حكمنا عليها بالجمال . فالجهد الجمالى ليس سوى ادراك المرء لحالات نفسه مجسدة فى أشياء محسوسة . وكل ادراك للجمال انما هو تعبير عن هذا الاحساس أى عن دلالة الصورة على الاحساس فيصبح للصورة الجمالية محتوى ومضمونا ، يشارك المتذوق فى تكوينه من ناحية الانفعال العاطفى المصاحب للحساب بالجمال ، وأيضا من ناحية التحامه وتجاومه مع ما اضفاء الفنان المبدع للصورة من ثراء واللوان عليها وما يخلعه عليها كذلك من ايدولوجيته أى من افكاره وآرائه وتقاليده عصره ونظمه السياسية والاجتماعية وكذلك ما يمنحه للأثر الفنى من تكتية بارعة أو سمة أو تقليد خاص بمدرسة فنية معينة .



## الفصل الرابع

### حقيقة التجربة الجمالية

لقد اتضح لنا ما سبق كيف أن العملية الجمالية التي تسبق الحكم الجمالى عملية معقدة ، اذ يشترك فيها أكثر من طرف واحد ، وتتداخل فيها عوامل مختلفة .

وليس هناك من شك فى أنها تجربة من حيث أنها ليست تجريبية بمعنى مستمد من الواقع ، وكذلك فهي ليست نوعا من الاستدلال المنطقى القائم على التأمل العقلى الخالص ، بل هى ضرب من الممارسة الوجدانية الفعلية ومشاركة ايجابية تلتقى فيها آثار حسية وغير حسية لاطراف متعددة .

واذا أردنا أن نفهم حقيقة هذه التجربة فانه يتعين علينا أن نتناول بالتحليل مضمون الذوق العام او الشعور العام ، فتسائل اولاً عما يعنيه الرجل العادى حينما يصف شيئاً ما بالجمال ؟

اذا حللنا الحكم الجمالى لهذا الشخص ، فسوف لا نرى فيه تمييزاً بين ما هو جميل وما هو نافع ، وكذلك بين ما هو جميل وما هو لذىسد أو مريح أو لطيف أو نبين أو خير ، وكل هذه المعانى يرتبط كلها أو بعضها بمفهوم الجمال عند الرجل العادى ، بحيث يتعذر أن تجد معنى الجمال لديه مبرراً منها . بل أن الكثير من هذه المعانى يتداخل بالفعل فى الأحكام الجمالية للمثقفين أو لذوى الأذواق المرفهة ، فقد يكون الشيء لديهم جميلاً ونافعاً معاً ، أو قد يكون جميلاً ولطيفاً

أو لذيذا أو مريحا للأعصاب في نفس الوقت •

وقد ينطوى الشيء على صفتين أو أكثر من هذه الصفات بالإضافة إلى نعتنا له بالجمال • فقد نقول مثلا عن اللون الأخضر أنه لون جميل ونجد أن في نفس الوقت لون مريح للأعصاب ، وكذلك نقول عن البطولة أنها جميلة وكذلك فإن البطولة نافعة فهي تدفع بالإنسان إلى المجتهد وقد تحمي ذمار الأمة أو الأسرة أو الأفراد ، وهي أيضا خير لأنها تتجسده في الغالب إلى نصرته الخير على الشر ، إذ البطولة مقرونة في الغالب بالشرف والنبيل •

واذن فنحن نرى أنه على الرغم من أن الشيء الجميل قد تكون له صفات أخرى مضافة إلى معنى الجمال ، وأنه قد يمكن بسهولة أن تميز بالتجربة الواعية بين معنى الجمال في هذه الأشياء وما يضاف إليه من صفات أخرى غير جمالية إلا أننا نجد — كما ذكرنا — أن الرجل العاды تتداخل لديه هذه المعاني المتضاربة في إدراكه لمعنى الجمال فالشيء جميل في نظره إذا حقق منفعة ما ، وبذلك ترتبط لديه المنفعة بالجمال بينما قد يرى صاحب الذوق الجمالي — أي المثقف ثقيفا جماليا — القبح كل القبح في شيء نافع ، وقد يرى الجمال فيما هو غير نافع ، واذن فهناك خاصية تعلو على كل الخصائص في أي شيء أو أثر فني يكسبون موضوعا جماليا هذه الخاصية هي كونه جميلا ، ولكننا لا نستطيع التخلص بسهولة من غمط الخصائص الأخرى غير الجمالية في الشيء موضوع الحكم •

ولهذا فإن الفرد الذي يغلب صفة الجمال على الصفات الأخرى في حكمه على الزهور مثلا ، إنما يعد — من حيث سلامة التذوق — فسي

درجة أسنى من الأفراد المحدثين من الناس ، الذين لا تتميز  
الاحساسات الجمالية متبلدة لديهم ، ولهذا فهم يخلطون بين  
الاحساس بالجمال وبين المعاني المختلفة المصاحبة له ، وقد لا يكون  
ذلك عن عمد ، أى بقصد تغليب المنفعة أو غيرها من الصفات على  
الاحساس بالجمال تغليباً يبدو فيه تدخل الإرادة المتعمد الملحوظ ،  
بل أنه قد يكون مجرد اعتقاد — غير ارادى — لنواحي الجمال فى الأشياء ،  
نظراً لخمود الاحساس بالجمال الذى لدى هذا الصنف من الناس .

فمعنى " جميل " اذن يتميز عن غيره من المعانى الأخرى عند  
الموهلين لتذوق خاصية الجمال أى من هم على ثقافة فنية . ولسنا  
نشير بهذا الى استعداد فطرى بل هو استعداد أساسه التعليم  
والتدريب والتربية الفنية . واذن فصفة الجمال صفة فريدة لا تتعلق بأى  
صفة أخرى مما أوردنا . فقد يتبدى الجمال مثلاً فى أثر فنى محترم  
دينى أو مستهجن من الناحية الأخلاقية ، كأن يعرض المثال جسد  
أمرأة عارية مبرزاً فيه ملامح الأنوثة الصارخة — كما هو الحال فى معظم  
تماثيل الفنان الفرنسى — رودان . وقد يحكم الأخلاقيون والاجتماعيون  
ورجال الدين بأن هذا التمثال العارى مشير لأخط الفرائز وفيه تعبير  
غير أخلاقى عن جسم المرأة ، الأمر الذى يجعل منه دعوة صارخة إلى  
الرديلة أو إلى الفساد والانهيأ الأخلاقى . ولكن الذوق الجمالى  
رغم هذا كله يحكم بأن هذا التمثال آية فى الجمال ، ومع ذلك فانتبها  
يجب أن نضع فى الاعتبار ألا تكون الغاية الأصلية من انجاز هذا العمل  
الفنى هى مجرد إثارة الغريزة والمخالفة المتعمدة للسنن الأخلاقية  
والاجتماعية والدينية . ولما كان من المتعذر الكشف عن مثل هذه

الا للماهات ، لهذا فالتنا تشهد صراعا دائما بين الفن والدين والاخلاق  
وقد أثر معظم الفنانين فى العصور الوسطى وفى عصر النهضة . أن  
يمشوا فى كشف الكيسة مسترضين لها . فقد جاءت أعمالهم القيمة  
صورا وتماثيل تبين أمجاد المسيحية ومواقفها وشخصياتها المختلفة .

### السمات الغير الجمالية :

وبعد أن اجملنا الكلام عن الصفات الغير الجمالية التى تتداخل  
مع معنى الجمال فى الموضوع الجمالى ، نعود فنتناول بالتفصيل ونبحث  
فى صلة الجمال بالشعور بالارتياح ، ثم علاقته بالمنفعة العملية .

١ - ومن الناحية الاولى نجد أى الشئ قد يكون جميلا فى نظر  
البعض ولكنه يبدو غير مريح للأعصاب ، أى لا يبعث على الارتياح ، وذلك  
كموسيقى الجاز وهى نوع من الموسيقى تستخدم فى ادائها آلات ذات  
رنين عال ، وتتخذ ألحانها طابع الحماس الدافق وهى تتضمن مقاطع  
قصيرة مثيرة تمتزج عند عزفها بأصوات عالية متداخلة ، وكأنها طبول تدق  
فى عنف وتلاحق سريع فى مجال واسع مترام الأطراف وسط قبيلة فى غابة  
استوائية ، ويقال بالفعل أن موطنها الاصلى هو جنوب افريقيا . واذى  
فالمنبع الاول لموسيقى الجاز هو الفن الزنجى الافريقى . ويبدو أن هذا  
النوع من الموسيقى الصاخب قد أصبح مفضلا فى الولايات المتحدة ، بينما  
ترى الجزء الجنوبى من العالم الجديد . وقد طلعت عليه ألوان مسن  
الموسيقى ذات طابع أسباني . وقد طغت على غربي أوروبا موسيقى الجاز  
وبدأت تكسح العالم كله . مع أنها موسيقى مجهدة للأعصاب تطغى  
على الحواس ، ولا يكاد المرء يتابع ألحانها حتى يحس سريارهاق شديد  
من هدير عنف الايقاع وتتابع الدقات القصيرة ذات الرنين الضخم الهستيرى



الذى يكون له أثره العصبى على الراقصين على هذا النغم • واذن فهي نوع من الموسيقى لا يمكن أن توصف بأنها مريحة ومع ذلك فهي جميلة بالنسبة لمن يتعشقها •

وقد يرد الناعتون لهذا اللون من موسيقى الجاز بالجمال • على الذين يقولون بأنها موسيقى غير مريحة • بأن ذلك غير صحيح إذ أنها حينما تعبّر عن التوتر العصبى والاجهاد الذى يلقاه الانسان فى حياته اليومية فى هذا العصر فانها تكون بمثابة اداة تنفيس وترويح عـن المكـودين الذين يستمعون اليها • يصل أذ أنه حينما الى مستوى عنفها وسرعتها نفسيا • فانه يبدأ فى هذه اللحظة الراقص او المستمع فى تفريغ شحنته من التوتر النفسى • والاجهاد العصبى • ولهذا فان الراقص او المتذوق لهذا النوع من الموسيقى يعود بعد شوط من الممارسة الى راحة الاعصاب وهدوء البال •

ونحن اذا قارنا بين حالة المستمع الى قطعة موسيقى الجاز وحالة المستمع الى عمل موسيقى كلاسيكى سيفونى فانا نلاحظ فى الحالة الاولى أن المستمع يتابع اللحن متابعه جسدية وترتفع لديه بالتدريج درجة التوتر وشعور بالمجهود العضلى • كلما طال زمن الاستماع وهو فى اثناء ذلك يوقف مجرى تفكيره وتأمله ويطلق العنان لفرائزه واحاسيسه

أما فى الحالة الثانية فان الاستماع للموسيقى • اما أن يكسـون سطحيا أو عميقا أما الاستماع السطحى فهو اما أن يولد الطرب او يثير النفور لطول القطعة وعدم فهمها • والمستمع فى هذه الحالة شخص لم يتدرب على السماع للموسيقى وتذوق الألحان • فهو لا يزال يدبج فى أول مراحل التذوق الموسيقى •

أما المستمع السطحي من النوع الثانى ، فان الموسيقى تولد فسى نفسه تيارات بعيدة الغور تتعلق به هو وبلا شعوره وبذكرياته ، فيستغرق فى تأملات أرنى أحلام اليقظة ، ويصبح كلما لو كانت اذناه لا تسمعان أى لحن موسيقى فيبدو وكأنه مدهول أو فى شغل عما يتردد على سامعه ، والحق انه مشغول بمتابعة خلجات نفسه وروى أحلامه .

أما الاستماع الموسيقى العميق فانه لا يحصل الا بعد تدريب طويل ومعاناة لاستماع الموسيقى . ويصبح الشخص بعد هذا التدريب مستمعا حقيقيا للموسيقى اذ أنه حين يستمع الى اللحن لا يسر خياله فيتجه الى حياته الشعورية او اللاشعورية بل يتجه بنفسه ومشاعره الى موضوع اللحن الموسيقى نفسه فيتابعه متابعة عن كثب ، حيث يقوم الذهن بعملية تحليل متتابع وسريع لوحدات اللحن ، ويعمل على ترجمتها ترجمة واقعية ، لأن هذه الوحدات تشكل فى مجموعها رموزا لقصة حيوية أو لاسطورة سجلها المؤلف الموسيقى تماما كما يكتب الأديب رواية مثلا . ولنضرب لذلك مثلا : فى " بحيرة البجع " لتشايكوفسكى . نجد قصة حب مصاة فى قالب اسطورى : أمير يحب فتاة فتسحر على هيئة بجعة ، فيقضى الأمير ردا طويلا من الوقت يبحث فى البحيرة عن حبيبته بين البجع . . . . . والمؤلف الموسيقى يبرع فى تصوير هذه القصة بالموسيقى ، وفى تصوير حياة البجع وانتقاله بين اليابسة والماء وكذلك أصوات حركان البجع على سطح الماء ، وحركات الأمير وغوصه وبحته المجهد عن حبيبته " البجعة " لى هذا نستطيع أن نلاحظ فى هذه السيمفونية الرائعة ، ونستطيع أن نعصره ونحيط به اثنا سماعنا للحن . وبالطبع نحن نحتل الى ثقافة موسيقية واسعة لفهم هذا اللون من القصيد السيمفونى .

وتمت مثل آخر : أراد فيردى أن يصور بأساة الانسان مع القسدر  
فألف قطعة موسيقية عنوانها " القدر " وعرض فيها باللحن الموسيقى قصة  
الانسان مع القدر ، كيف يقف الانسان أمام القدر عاجزا لا يستطيع الدفاع  
عن نفسه وكيف يبدأ القدر فيكون رحيمًا متعاطفًا تعبر عن الحان هادئة  
رفيعة كأنه ينهض مائي وفراق دافئ يتمشى ولو ظاهريًا مع آمال المرء وحاجاته  
فما أن يأمن اليه المرء ويضع آماله واهدافه بين يديه حتى نراه يأخذ في  
الثورة فيرغى ويزيد ، ويبعث ويدمر ، وتستمع الى اللحن الموسيقى وهو  
يصور هذا الرعد وتلك القسوة وهذا البعث وكأنها جلاهد من الصخور  
تندفع من فوهة بركان وتتساقط على الانسان الذي يسكن على سفح البركان  
فتبطل به وتقضى عليه ، ثم يعود اللحن ثانية الى سيرته الأولى كما يعود  
البركان الى هدوئه بعد ثورته الجامحة ويبدأ في التستر وفي ترويض الناس  
ومداعبتهم والتقدم والتأخر الى أن يصل مرة ثانية الى درجة القسوة  
وهكذا يستمر لحن " فردى " في تصويره لموضوع قصة الانسان مع القدر .

ومن هنا نرى أنه بينما تدفع الموسيقى الكلاسيك النفس الى التأمل  
والاستغراق في موضوع القطعة الموسيقية ، نرى أن الموسيقى الجاز وكأنها  
تدق النفس دقا عيفا يستحيل معه على الشعور أن يتابع انسجام للحسن  
متابعة جمالية وذلك بتأثير الاجهاد العصبى الذى يصيب المستمع .

ومن هنا يتبين لنا كيف أنه من الممكن ان يكون ما هو غير منسجم  
- كموسيقى الجاز - جميلًا عند طائفة من المتذوقين ، وإذا استطعنا  
أن نضع حدا فاصلا بين المريح و " الجميل " فانتا نكون قد قطعنا  
خطا بعيدا في تفهم معنى الجمال ، إذ أن غالبية الناس لا يزالون  
يصفون الجمال بأنه خاصية فى الأشياء من شأنها اراحة الأعصاب

فجمال الطبيعة عند كثير من الناس يرجع الى أنها تريح الأعصاب حين يخرج المرء للنزهة بين احضانها .

### ب - علاقة الجمال بالمنفعة :

واذا نظرنا الى الجمال من زاوية المنفعة العملية ، فاننا نجد موقنين متمايزين بهذا الصدد :

١ - الموقف الاول : ويرى اصحابه أن المنفعة أساس التقدير الجمالى ، واننا نحكم على الشئ بأنه جميل لانه نافع ، ولكننا نعتقد أن هذا الرأى لا يقوم على أساس صحيح .

٢ - أما اصحاب الموقف الثانى : فهم يرون أنه يجب التمييز بين صفة الجمال وبين المنفعة ، فقد يكون الشئ غير نافع ومع ذلك فهو جميل كالعشب السام مثلاً ، فانه يصل الى حد الاضرار والفتك بالماشية والناس ، ولكنك مع هذا تعجب من شكل أزهاره وتحسب جمال منظره رغم عدم نفعه بل مع تحقق ضرره ، وأيضاً مثل الحية الرقطاء التى تصف جلد ها بالجمال ، ومع ذلك فان الحية فى ذاتها مخيفة وضارة ، وعلى الرغم من ذلك فاننا تحكم عليها بالجمال ، واذن فصفة الجمال لا تتعلق بأية صفة أخرى وذلك لاننا ننظر اليها فى ذاتها ولذاتها ، ومن ثم فان القيمة الجمالية تتعين لذاتها - لا لتأثيراتها ، كما هو الحال بالنسبة للقيم الأخلاقية او الدينية او الاقتصادية . . . . . الخ .

ونحن فى الواقع لا نصف الفن الجميل بالصواب أو الخطأ ، وكما لا يمكن وصفه به من هذه الناحية هو أنه سلوك فنى أو تعبير صادق أو غير صادق من ناحية الفنان . ولهذا فاننا يجب أن نؤكد بطريقة خاصة



الفصل بين القيمة الجمالية والاخلاق ، ذلك لأن الفن الجميل لا يمكن أن يوضع تحت رقابة أصحاب المثل والفضائل الاخلاقية فلا صلة أصلاً بين الاخلاق والفن . اذ ليس الفن في حد ذاته موضوع استحسان أو استهجان خلقى ، وقد يحدث أن يوجه الفن وجهة أخلاقية فيدعو الى الفضيلة ويحض عليها ، وينفر من الرذيلة ، ولكن هذه الغايات ليست الاخلاقية ليست أصلاً مشتقة من طبيعة الفن ، وكذلك فقد يوجه الفن الى غاية سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية كما هو الحال فى الفنون التى تستغل فى وسائل الدعاية وكسب الانتصار وترويج السلع وتوطيد وعظم النظم السياسية والاجتماعية وما الى ذلك من الوسائل التى تستخدم الفن الجميل أداة لها . فهذه الاتجاهات جميعها ليست مشغلة بالفن .

The works of Art cannot be approuved by the good intention of the artist, or by the moral improvement they affect on us. Beauty makes its appeal to us for its own sake.

أن أعمال الفن لا يمكن أن تكون موضع استحسان خلقى أو تعبير عن النوايا الخلقية الحميدة للفنان . أن الجمال يفرض نفسه علينا لذاته ومذاته .

والخلاصة أنه ليس ثمة ارتباط ضرورى بين الحق والخير والجمال ولو أنها تتداخل فيما بينها . الا أن كلا منها يبقى له مفهومه الخاص . وقد نجد صراطاً واضحاً فى حياتنا بين كل من الاتجاه الى الجمالى والاتجاه الاخلاقى والاتجاه الى الحق ، وتتميز شخصية كل فرد منا اما بحفظة للتوازن بين هذه الاتجاهات الثلاث ، ولما أن ينفرد بشخصية يغلب عليها اللون واحد مسيطر من هذه الألوان الثلاث بحيث يخضع له اللونان الآخران .

## الفصل الخامس

### التجربة الحدسية ومضمونها

---

أذا تناولنا أى قصيدة شعرية بالدراسة فالتنا نجد فيها عنصرين رئيسيين :

أولهما : صور شعرية وهى التى تكون موضوع الخلق الفنى ونستطيع أن نسميها بالرويا الجمالية .

ثانيهما : وهى تلك الانفعالات الخاصة التى تصاحب الصور الشعرية وتحياها وهى كالحامل الشعورى للرويا الجمالية .

وحيثما نقرأ القصيدة الشعرية أو نهتمس بها أو نردد تغايلها ففى صورة الحان نفسية داخلية أو نستمع الى القاها ، فالتنا نحس بانفعالات أخرى مختلفة تتخللها سير وجوالات وشخصيات تنساب فى نفوسنا وتتعلق بنا أكثر من اتصالها بالقصيدة الشعرية نفسها ، واذن فهناك الى جوار الصور الشعرية الاصلية التى هى موضوع الخلق الفنى ، صيغ انفعالية تصاحب هذه الصور ، وهناك أيضا محتوى لهذه الصيغ الانفعالية ، وهو مشتق من تجاربنا ومتعلق بذكراتنا ، ولعلاقة له أصلا بالشاعر الذى وضع القصيدة أو البطل موضوع هذه القصيدة ، إنما هى صنوف لـ ( تداعى المعانى ) تسرع الى خيالنا من خلال الانفعالات المصاحبة لتأمل الصور الشعرية ، ويصحب هذه الانفعالات المرتبطة بتداعى المعانى نوع من الوجد والعليل الشديد الى العزلة والشعور بالرقصة

المتزايدة والاحساس بالتقوى الماذجة ، كل هذه العناصر المختلفة  
تتطلبنا حينئذ نستمتع أو نقرأ قصيدة عمرية صادقة التعبير فهذه  
الاداء .

وهذان العاملان ، أغنى الصور الشعرية والانفعالات الشخصية ،  
لا يمكن أن يتفصل أحدهما عن الآخر على أي نحو من الأنحاء ، وقصد  
تحول الشاعر الى صور فتصبح الصور مركبة ، وبذلك تكون العناصر  
ذاتها متأصلة لأن هذه الصور هي موضوع التأمل ، أي أنه إذا ما تحولت  
الشاعر الى أعياء من الصور ، فإنها تصبح كما قلنا موضوعاً للتأمل ،  
وتكون بذلك قد تسامت الى مرتبة الصور ، ونقصد من هذا القول أن  
هناك مركباً لا انفصال له في العمل الفني أو في القصيدة الشعرية هذا  
المركب يتألف من الصور والشاعر والانفعالات ، ولهذا فإن الشعر مثلاً  
لا يمكن أن يكون مجرد الفاظ مرصوفة أو مجسمة من الشاعر والانفعالات  
فحسب ، ولا يمكن أيضاً أن يكون الشعر حاملاً لصور فحسب بل يجب  
أن يكون مجسماً من الاثنين ، فهو إذن تركيب يشير فيها الشاعر لتأليف  
عصرين ، صور ، انفعالات أو شاعر ، فلا يمكن القول إذن بأن  
الشعر هو ذلك التأمل للشاعر وحدها وهو الذي نسميه بالحس من  
الفناني أو بالحدس الخالص الخالي من أي دلالة نقدية أو تأثرية يشير  
الى المحتوى أو الى الصور أو حتى الى عذمها ، فالحدس الجسماني  
يتناول الحياة من ناحيتها الشعرية والصورية ، وليس معنى تمكينا  
بضرورة ارتباط صورة الأثر الفني بالانفعالات ، أن الحدس يتجه الى  
الخارج لكي ينفذ الى ما يتعلق بالأثر الفني من صور خالجية ، بل  
معنى هذا أن الحدس للأثر الفني يكون في لحظة انتباهه هذه التي

الاشتره مدركا له في حيوته وفي جدته كما لو كان يراء بعين تتفقد  
من خلال عين الفنان .

والامر الذي لا شك فيه أن تمت فرقا واضحا بين كل من الحدس  
الجمالى والحدس الفلسفى ، فالحدس الفلسفى قد يكون صوابا  
أو خطأ وقد ينصب على الوجود أو العدم ، أو الضرورة أو الاحتمال  
أما الحدس الجمالى فهو موضوع القيمة الجمالية التى تتحدد عناصرها فى  
ثلاث مترابط يرجع الى الفنان والموضوع والشاهد المتذوق .

وتحدد ادراكنا للقيمة الجمالية بقدر تربيتنا الفنية وقدر استيعادنا  
للمعامل الشخصية غير الجمالية المتعلقة بموضوع الحدس الجمالى . وليس  
معنى هذا أن العمل الفنى أو القصيدة الشعرية لا تتضمن غير هذين  
العاملين اللذين أشرنا اليهما ، أعنى الصور الفنية والانفعالات ، بل  
أن القصيدة أو العمل الفنى قد تشتمل على حقائق تاريخية أو علمية  
ولكن هذه النواحي الأخرى لا تهتم الباحث الفنى الا بقدر ما تشيره فى  
نفسه من انفعالات وصور .

فمثلا هذا البيت لبشار بن برد الذى يقول فيه :

( كأن مثار النقع فوق رؤسنا . . . وأسيفنا ليل تهاوى كواكب )

هذا البيت الذى يمدح به بشار الخليفة العباسى اثر غزوة قام بها  
وشير الى تاريخ معينه والى شخصية معينة ، وهو يمثلنا شيئا فى التاريخ  
أى يعرفنا بواقعة تاريخية هى انتصار الخليفة على أعدائه ، وكل هذا  
لا يدخل تحت الحكم الجمالى ولا يهم الباحث الجمالى الا بقدر ما يشيره  
هذا التاريخ وهذه الشخصية فى أنفسنا من انفعالات ومشاير تقديسنا



للبطولة والشجاعة التي وصف بها الشاعر الخليفة • وأهم شيء في هذا البيت بالإضافة الى ما يشيره من انفعالات • هو الصورة الشعرية الفريدة التي يضمنها الشاعر تحت انظارنا فكانه يتصور أن سيف المقاتلين التي تلعب من كثرة احتكاكها بعضها ببعض الآخر في معترك الفجار التي تشبه حوافر الخيل - يتخيل أو يتصور هذا الواقع - فيرى كأنه ليسل تنهاري الكواكب فيه • وهو يهدف من وراء ايراد هذه الصورة الى اشارة اعجاب القارئ ببطولة جيش الخليفة التي تتساقط أمامه الجنود وكبار قواد العدو الذين هم كالنجوم اللامعة بالنسبة لجيش الاعداء • ومع ذلك فهم يتساقطون من اثر شدة ضربات السيف جيش الخليفة • وهذه الصورة الشعرية الرائعة هي التي تكون الموضوع الاساسي للحدث الجمالي مع حاملها الشعوري • وليست المادة التاريخية التي ترددها القصيدة ذات اثر كبير في هذا التقويم الجمالي •

ومن ثم فان الشعر الجمالي كالفن ابن مالك • تلك التي نظمت في حوالي ١٠٠٠ بيت متضمنة النحو العربي كله • أمثال هذا الشعر لا يمكن أن يعد من الآثار الفنية التي يصح أن تكون موضوعا للدراسة الجمالية •

وإذا كانت الصور الشعرية او الفنية على وجه العموم هي محل التقويم الجمالي للآثر الفني • فان ذلك لا يعني أن الصور هي الموضوع الخارجي أو أنها وحدها بالإضافة الى الانفعالات - كما سبق أن ذكرنا - هي التي تتركب منها بنية الموضوع •

الواقع أن المادة تتدخل بصفة أساسية الى جوار الصورة في الموضوع الجمالي ولهذا فانه يتعين علينا أن ندرس وحدة الموضوع الجمالي في خصائصه الفنية •

## وحدة الموضوع الجمالي وخاصة المصمم :

العمل الفني بوصفه موضوعاً جمالياً يتميز بأن له وحدةً جماليةً تجمع بين  
فيه موضوعاً حسياً يتصف بالتناك والانعجام ، وكذلك فهو خاص على  
وحدة باطنية أو مدلول باطني ، والوحدة البادية هي بنية الكائنات ،  
أما وحدته الباطنية فهي بنية الزمانية الروحية المهيمنة بوصفه سلسلة  
إنسانها حراً .

ونستطيع القول بطريقة أخرى ، أنه لا بد في تكوين العمل الفني  
من تدخل عناصرها ثلاثة هي : المادة والصورة وموضوع العمل الجمالي  
والتعبير .

## المادة :

أما من حيث المادة فالتأثير أن كل فن يستأثر بمادة خاصة به  
كاللفظ والصوت والحركة والحجارة والمعادن ، ولكن هذه المادة الخام  
لا تعكس من تلقاء نفسها محسوساً جميلاً ، إذ أن الفنان هو الذي  
يتدخل ليحول المادة الخام إلى مادة جمالية ، فهو يطويعها ويجعلها  
صفاءها الكامن وترجم من حقيقتها الباطنية وإثرائها الحسي وقد يبالغ  
بعض الفنانين فيظهرون قوة عضلاتهم في دراسة المنصر الجمالي للمادة  
بدون أن يهتموا بأي موضوع أو صورة فنية ، فيكتفون مثلاً برسم خطوط  
أو زوايا مختلفة لتشرح ودراسة الصلة الجمالية في المادة الخام فيسأل  
أن تدخل في غمار الموضوع ، وهذا ما يعرف " باللاموضوعية " في الفن .

وطموح الفنان للمادة الخام ليس من قبيل التنظيم الهندسي ، كما  
توهم البعض ما يلاحظونه في بعض أعمال ( الفن التركيبي ) بسبل أن

" التنظيم الجمالي للبناء قد يعصف بالبناء والقواعد الهندسية لكى  
يكمن من حياة المادة وكيفياتها الباطنة • فالمادة الخام اذن تخضع  
فى يد الفنان لمعالجات ضهجية • منها التكرار والترديد والتناظر  
والتماثل • وهذه كلها عمليات تنظيم للمناصر التى تتألف منها حركتها  
الحيوية • تلك التى تخلق عليها طابعها زمانيا تشيع فيه الروح • ومما  
التنظيم على هذا النحو سوى عليه ابداء عية ذات مهارة يتحول خلالها  
الساكن الى متحرك والمكانى الى زمانى • ولعلنا نلاحظ فى بعض أعمال  
الفنان البريطاني المعاصر ( مور ) محاولات من هذا النوع يظهر فيها  
كيف أن المادة الخام تتطوى فى ذاتها على ثراء عرض من الصور الكامنة  
فيها قبل أن تحمل أى صورة معينة • وبمعنى آخر يقطع النظر عن  
أن شئ موضوع أو صورة توضع على هيئة رغبة أو مطلب يستبين تركيبه الفنى  
خلال الأداء أو التنفيذ •

### الصورة ( الموضوع ) :

قد اتفاد الناس بالفعل أن يتحدثوا عن صورة أو موضوع للعمل الفنى •  
والواقع أن العمل الفنى هو موضوع ذاته • فالأسلوب الفنى والطراز • أى  
طريقة التنفيذ والأداء • هى المقصودة لذاتها فى الانتاج الفنى فليس  
الفن موجها لخدمة الموضوع أى أنه لا يتسم دائما بالضرورة " بالطابع  
التشبيلى " فقد لا يكثر الفنان بالصورة أو بالموضوع كما هو الحال فى  
الفن اللاموضوعى عند هنرى مور وبدرسته كما ذكرنا • اذ يقتصر اتباع هذه  
الدراسة على التلاعب بالأشكال الهندسية والصور المجردة من المحتوى  
التعبيرى الذى يتعلق بموضوع معين • محاولين التحلل من أسر الموضوع  
للتفرغ لتجويد العمل الفنى نفسه الذى هو بحد ذاته القيمة الجمالية عندهم •

غير أن بعض الفنانين لا يمكن أن يقوم بدون صورة أو موضوع كفن الرواية مثلا ، وإذا كان بعض الفنانين المعاصرين يعتبرون الموضوع ثانوية طارئة يلج منها الفنان الى عالمه الخلاق وذريعة للمضى في الانتساج الفني ، إلا أن علماء النفس قد أثبتوا أن ثمة صلة تربط على الدوام بين الموضوعات التي يعمل اليها الفنان وبين عملية الابداع الفني ، بحيث أن هذه الصلة تترجم عن ميل الفنان واتجاه عقيدته . فليس من قبيل الصدفة البحتة مثلا أن يختار روبراندت شخصية المسيح موضوعا لاكثر لوحاته ، أو يختار بيكاسو مدينة جورنيكا الاسبانية موضوعا لرسمه أو أن يجعل رودان المرأة موضوعا لاكثر تماثيله . أو يتجه بودتير الى مواضيع الرذيلة والانحلال في قصائده ، وأن يعمل بتهوفن في الغالب على صياغة الألحان التي تعبر عن جبروت القدر وسطوته ومطغته بالانسان .

لا بد إذن أن تكون هذه الموضوعات ذات أهمية حيوية أو دلالة واقعية عند الفنان وأنها تشير في نفس انفعالات خاصة ، ومع ذلك فانه حينما يتناولها ويتفاعل وجدانيا معها فانه لا يقوم بحاكاة الواقع أو الطبيعة ، فالفن ليس هو الواقع أو الطبيعة ولكنه التعبير الانساني عنها ، أو هو ذلك الوجد الذي لا يتبدى الا للحساسية الوجدانية ، والذي يخفله الجغرافى والطبيعى والمورخ حينما يحكمون على دراسة أبعاد الواقع وحوادثه ، وكل في دائرة اختصاصه . ومع ذلك فهناك المجهول عند العلماء هو الذى يعبر عن حيوية الواقع وذبذبة حركته الباطنة فيتمين على الفنان أن يتعاطف معه وأن يحمله الى تعبير .

### التعبير :

فالتعبير هو الدلالة النفسية في العمل الفني ، وهو الذى يفصح



عن علاقة بين الفنان والموضوع • وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان في  
نموذجه • وهو السمة الانسانية في العمل الفني التي يستطيع الفنان  
بواسطتها أن يتعامل وجدانيا مع الموضوع • وهو الرابطة الحية بين  
الفنان ونتاجه • وهو مركز إشعاع لعملية الخلق الفني والكيفية الفريدة  
التي تدمج العمل الفني بطابعها وتخلق عليه الوحدة والانسجام والتناسك  
وليس " التعبير " في الفن مجرد تأثير في نفسية المتذوق واستثارته  
وجدانيا • بل هو لغة أصيلة تحمل نسقا فريدا وطرازا فنيا لا يحاكي  
أبعاد الواقع الملموسة بل يكشف لنا عن بعده الوجداني •

فالفنان اذن انسان خالق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة  
من الوسائط الجمالية الخاصة وفي مقدمتها جميعا واسطة " التعبير " •

## الفصل السادس

### التذوق وتربية الذوق الجمالسى

---

لا يمكن أن يقوم علم الجمال الذى يدرس الأحكام الجمالية الصادرة على الظواهر الجمالية أن يكرس الباحثون فيه مجهوداتهم لدراسة العنصر الثالث من عناصر التجربة الجمالية ، أى عصر التذوق ، فحكما على الشئ بالجمال يعنى أننا قد نفذنا الى باطنه وتذوقناه وحسبنا ضرب من التماسك الوجدانى بيننا وبينه . وليس معنى هذا أن التذوق تجربة صوفية غامضة تتحد فيها الذات - خلال لحظات التذوق - تعاطف مع الموضوع لادراك معناه والكشف عن تراثه الفنى ومدى مايتكشف فيه من اتحاد بين الشكل والمحتوى أى بين المادة والصورة .

ولعلنا نتساءل - ونحن بعدد مشكلة التذوق - عما اذا كانت دراسة الجمال دراسة نفسية للابداع والعبقرية فى الفن أم انها دراسة نفسية للتذوق أو للاعجاب أو بمعنى أدق للحكم الجمالى .

وير الجماليون على هذا التساؤل بقولهم : أن الدراسة الجمالية تتضمن الناحيتين معا ، فالفنان المبدع للأثر الفنى وكذلك التذوق لهذا الأثر ، كل منها يمارس الدورين معا أى دور المبدع ودور التذوق .

فمن ناحية الفنان نجد أن بعد أن يبدع الأثر الفنى يراجع فيقف منه موقف التذوق له والمصدر الحكم عليه .

أما من ناحية المتذوق فانه يعد حكمة على العمل الفني ، وكذلك  
فانه يضع نفسه موضع الفنان الذى أبدعه وكأنه يمتلك الاثر الفني ومتعاطف  
معه . وحقيقة الأمر أن المرء لا يتذوق العمل الفني الا اذا كان " متأملاً " و  
" مشاركاً " فى نفس الوقت ، أما التأمل وحده فلن يكون سوى نظيرة  
سطحية ساذجة تقف عند الحدود الباردة لنطاق العمل الفني ، فلاتحتك  
بالجهد الخلاق الذى يكمن وراء ظاهرة التعبير الفني .

فما هى اذن حقيقة التذوق الفني ، وما هى موازنة اراء الموضوع  
الجمالى ؟

يشير علماء الجمال الى مواقف أو خطوات متتالية أو متداخلة يمر بها  
المتذوق فيكمل لديه الاحساس بجمال الموضوع تذوقه . وقد أجمل باهر  
هذه المواقف فيما يلى :

١ - وأولها التوقف أى توقف مجرى الفكر العادى لمثل شئ " غريب  
مألوف أمام الذات .

٢ - العزلة : ونعنى بها استتار الموضوع بكل انتباهنا بحيث  
يعزلنا عن العالم المحيط بنا ، ويجعلنا نحيا فى داخله  
ونفصل عن العالم .

٣ - احساسنا بأننا ماثلون أمام ظواهر لا حقائق ما ومن ثم فان  
اهتمامنا ينصب على شكل العمل الفني واسلوب ادائه

٤ - الموقف الحدسى : وهو أن الموضوع المائل أمامنا ، يوقف  
عمليات البرهنة والاستدلال العقلى يدفعنا الى الحدس  
المباشر والعيان المماس ، فنحيل الى الموضوع أو نتفر منه .

٥ - الطابع العاطفى أو الوجدانى : أن الموضوع الفني الناشئ  
أمامنا يشير فيها احساسنا بفاعلات خالصة بسيطة .

٦ - التداعى : وقد تشير هذه الانفعالات ذكريات ماضية لنا فنشعر

بالتأثر ، وإذا ما بالغنا فى هذا الاتجاه بحيث أغلقنا الأثر

الفنى وانطلقنا فى أحلام اليقظة متممين ذكرياتنا فأنسنا

تنحرف عن موقف التدقيق الفنى الخالص وهذا ما يحدث غالباً

لأكبر المستمعين للأعمال الموسيقية المتعلقة بالمراطف .

٧ - التقصير الوجدانى أو التوجد : وهو أن نضع أنفسنا موضع

الأثر الفنى فتحقق بيننا وبينه مشاركة وجدانية أو محاكاة باطنية

وهذا هو الذى يجعل أنفسنا نشعر بآلام أبطال المرحمة

مظهر على قسما وجوهنا ما يشير الى تقمصنا لمواقف

أبطالها ، وتوجدنا معها .

ونلخص هذا المواقف بأن نقول : أن التدقيق يبدأ بالسيطرة على

الموضوع الجمالى ثم يستتير الموضوع أمامه تدريجياً وهنا تبدأ الذات فى

التراجع والتخفى عن أملاك الموضوع ، يأخذ الموضوع دوره فى السيطرة

على التدقيق فيتحقق نوع من التعاطف بينها نتيجة للتقصير الوجدانى ،

فيكون على التدقيق أن ينصت الى حديث موضوع الجمال على نحو ما ينطق

به وجوده الحسى ودلالته المعنوية وشحنه الوجدانية ، ومعنى هذا

أن التدقيق فى هذه الحالة قد نفذ الى الكيفية الوجدانية للموضوع

وأنه قد اقترب من الحدس الأعلى للفنان الذى ابتدع هذا الموضوع وطأ

تجربته وأحاسيس ذبذباته خلال الأداء ، ومع هذا فالحكم الجمالى مجرد

عهادة على الموضوع فهى لن تغير من طبيعته ، وليس العمل الفنى

كائناً فنياً ، ولكننا نحن الذين نحيا فيه .

وإذا كان الأمر كذلك فكيف نفسر هذه الشهادة أنها لن تكسبون



"حيادية" مادنا تتعاطف مع الموضوع - ومن ثم فيكون الحكم شخصيا وعلى هذا فيكون لدينا عدد من الاحكام بقدر أعداد التذوقين أن كانت يرد على هذا التساؤل بقوله ان الحكم الجمالى ولو انه شخصى الا أنه يتسم بالضرورة والاولية ، هاتان الصفتان اللتان تتيحان لـه ان يكون موضوعيا ، والموضوعية هنا ليست كموضوعية الاحكام الطبيعية ، والرياضية بل تفسر على أن تحت احساسا مشتركا بالجمال بين الناس يجعلهم يتفقون أو يكادوا على تقدير السمة الجمالية فى الاثر الفنى .

ولكن موقف كانت هذا يشير الى أولية الاحساس بالجمال وسبقه - على نحو ما - على التجربة مما يجعلنا ننزلق الى الخلاقات الذهبية بسين مدارس علم الجمال ، ولهذا فانتنا نفضل الكلام فى هذا الموضوع مسن التربية الجمالية أو تربية ملكة التذوق حتى يصل الأفراد الى مستوى يتقارب من الواقع الفنى ، لا يسمح بوجود انحرافات متباعدة وصارخة وتشتت غير ملتزم فى احكامهم الجمالية .

### تربية الذوق الجمالى :

فالتربية الجمالية اذن ضرورة لاصدار حكم جمالى مطابق ، ويحسن ان نبدأ بها فى وقت مبكر أى منذ مرحلة الطفولة حتى تتفتح ملكة الاحساس بالجمال لدى الطفل .

والواقع أن التفاوت الملاحظ بين الأفراد بعدد احكامهم الجمالية وأن كان يستند الى حد ما الى تأثير قدراتهم الخاصة التى يمكن قياسها سيكولوجيا سواء كانت فطرية أو وراثية أو مكتسبة ، الا أنه قد تأكد لدى علماء التربية ، أن قسما كبيرا من هذا التفاوت انما يرجع الى نقص فى التربية الجمالية ينسحب بدرجة أكبر على البيئة بمعناها الواسع .

فإذا علمنا باستمرار على تلامي هذا النقص ، باناحة الفرصة لكل فرد في الحصول على قسط وافر من التربية الجمالية بحيث يكون هذا الشهاج التربوي الجمالي مشتركاً بين الجميع فهل يعنى هذا اننا سنصل الى توحيد الأحكام الجمالية بين هؤلاء الأفراد الذين تلقوا منها واحداً مشتركاً في التربية الجمالية .

والواقع أن الهدف من التربية الجمالية انما يتحقق بالوصول الى نوع من التقارب بين الأحكام الجمالية للأفراد بالنسبة لموضع اجمالى معينه بحيث ينتفى التباين الصارخ والتشتت المفرط بين هذه الأحكام ، ومن ثم فان التربية الجمالية لن تؤدي بنا أبداً الى احكام موحدة تماماً بهذا العدد ، مادام الأفراد يختلفون من حيث المزاج والشخصية والانفعالات وغير ذلك . فالفروق الفردية ستظل كما هي ، ويظهر أثر هذه الفروق في مدى احساس الأفراد بالجمال أى في اختلاف درجات التذوق الجمالى .

وإذا كنا قد تكلمنا عن التربية الجمالية كوسيلة لا يطاق الاحساس بالجمال عند الطفل فكيف يمكن لهذا الطفل أن يتوصل الى الشعور بالجمال بنفسه وذلك بعدد موضوع جديد غير تلك الموضوعات التى كانت وسيلة للتربية الجمالية بالنسبة له . ويكون الطفل قد تعود على وصفها بالجمال أى بالقبح بحسب توجيهات المربين .

### ١ - الاعساق او الحذف التاريخى لكل ما هو قبيح :

أن الانتقال من أمثال هذه الموضوعات التى تم تلقين الطفل أحكاماً فيها الى موضوعات جديدة بالمرء ، ومطالبة الطفل باصدار احكام

عليها - قياسا على الاحكام السابقة • هذا الانتقال هو الذى تتكلم  
 عنه هنا وهو شجرة التربية الجمالية ، الحقيقة أن الطفل تتجمع لديه  
 حيلة من الاحكام الجمالية بفضل التربية الجمالية ، فتكون هذه الحيلة  
 الملققة حافزا ومرشدا يدفعه الى طمس الجمال تلقائيا فى أى موضوع  
 جديد يقابله دون حاجة الى توجيه من معلم او مرب ، ويتحدد هذا  
 السلوك الجمالى فى طريقة أو منهج خاص هو " الاسقاط التدرجى  
 لكل ما هو قبيح ، أى البعد " باستبعاد ما هو أكثر قبحا ثم الصعود الى  
 ما هو متوسط القبح ثم الى ما ينطوى على ادنى درجات القبح حتى نصل  
 الى خط الحياد بين ما هو قبيح وما هو جميل ، أى ذلك الذى السدى  
 نسبه بالمادى المألوف الذى لا لون له ، ولا يمكن ان يستثير احساسنا  
 بالجمال صعودا أو هبوطا • ويظل التدقيق مستمرا فى عملية الحذف  
 حتى يستبين له الجمال فى مخطوطات تتراوح فيها سماته بين الهيسوط  
 والصمود أى بين النفس والازدياد وتبين ذلك بحس بذهنيات الجمال  
 تسرى فى أعماق نفسه من خلال هذه الممارسة الفعلية الساعده ، ولاتلبث  
 هذه الخبرات الجمالية المتراكمة تدرجيا أن تعمل على أن يتولد لديه  
 معنى للجمال •

غير أن هذا المعنى لا يكون محددًا أو معينًا كصفة جاهزة  
 معدة للتطبيق بحدود كل الحالات ، وذلك لأنه ليس فكرة معقولة بحد  
 هو أقرب الى الشعور والوجدان منه الى طبيعة المعقول • ونفسية  
 اللاتميين التى تميزها التى تسمح له بأن يتعدل بحدود كل حكم  
 جمالى ، بحيث يبدو كما لو كان حيلة تجارب غير محدودة تتعلسى  
 بها من الشعور فى حالة انعدام الممارسة الجمالية ، وسرطان ما نتقل  
 من الهامش الى البؤرة حينما تتركز اهتمامنا على موضوع يباد أن تصدر

عليه حكما جماليا • وهذا المعنى المشعوريه هو المعيار الذاتي الذي يكون أساسا للحكم الجمالي • وهو ليس كالمعيار المنطقي الذي يقيس الصواب والخطأ في الأحكام أو كالمعيار الأخلاقي الذي يقيس الخير والشر بل هو معيار من نوع آخر قد يقترب من المعيار الأخلاقي أو يشبهه من حيث نسبته ولكنه لن يقترب أبدا من المعيار المنطقي لان هذا المعيار الأخير مطلق وغير نسبي •

### نقد هذه الطريقة :

يتضح لنا ما سبق أن اتباع هذا الأسلوب العكسي في التربية الجمالية - وهو الذي تشير به طريقة الإسقاط التدريجي لكل ما هو قبيح - لن يحقق الهدف المنشود من هذه التربية لأنه أسلوب جدلي معقد وشاق وغير عملي •

ولا أحسب أن الطفل يستطيع أن يطلب بفردية وبدون مساعدة مسن أحد • بل أننا نستطيع أن نرد على أصحاب هذه الطريقة بقولنا : كيف نستطيع إسقاط ما هو قبيح - بدون إرشاد من أحد - إذا لم تكن نعرف بالعقل ومقدما ما هي سمات القبح ؟ ان هذا الأمر لن يتضح لنا إلا بالقياس إلى ما هو جميل • فلكأنك يجب أن تبدأ بما هو جميل أولاً ثم تستبعد باستمرار ما يهابته حتى تصل حقيقة الجمال •

وما لا شك فيه أنه لا يمكن تحقيق نجاح كبير في مجال التربية الجمالية باستخدامنا لهذه الطريقة الصعبة • فضلا عن أنها توقعنا فيما نشبه " الدور " المنطقي حيث يترتب ادراكنا لما هو قبيح على ادراكنا لما هو جميل والعكس •



## ٢ - طريقة تكرار التمثل أمام الموضوع :

وتتلخص هذه الطريقة بأن تبدأ بالآغصاء البسيطة التي اصطلح الناس - والافراد العاديين منهم بحرفة خاصة - على اختيارها أغصاء جميلة وذلك فيها بمعاهدونه من الصور والتماثيل وأعادة القصور الفنية والمساجد الاثرية والمعابد الدينية ، وكذلك أيضا بمعاهدون من أعمال الفنانين المظالمين الذين أغنى الجميع على التسليم لهم بالبراعة والتجويد الفني .

والواقع أن تكرار مشاهدة الآثار الجميلة التي خلقها القدماء كالآغصيون والفراعنة واليونان والرومان ، وكذلك الآثار الفنية في عصر النهضة كذلك التي انتجها رافائيل وميخائيل أنجلو ، هذه الآثار التي تكلف من سيات البرقة والجلال والجمال لا بد أن تحدث أثرها في أحاسيس الفرد العادي وخياله فلا يملك إلا أن يعلم أزاؤها من روعة الجمال ، وذلك دون أن تكون لديه أي تربية جمالية سابقة وهذا يعد في أيضا فيها يختص بالضمير والنشر ، فان القارئ يستطيع أن يلمس بنفسه سيات الجمال في الالهانة والاذيا وفي أشعار فرجيل والكتبي والمحتري وأي تمام اذا تكررت ممارسته لعملية القراءة الواحدة للضمير والنشر على وجه العموم ، ومع هذا فهو لن يصل الى مستوى التقدير الجمالي المتكامل الا بعد معاناة تجارب كثيرة من النوع تتعدل فيه التقدير الجمالي المتكامل الا بعد معاناة تجارب كثيرة من النوع تتعدل معها بالتدريج أحكام الجمالية . ذلك أن مشاهدة هذه الاعمال الفنية ودراستها وقراءتها بأحكام النظر فيها يعمق ، هذا كله يتدرج بالحس الجمالي شيئا فشيئا في سلم النضوج حتى يكتمل نموه لدى الفرد ، فيصل الى مستوى التذوق السوي للجمال والحكم عليه .

يتضح لنا إذن أن الممارسة المتكررة لعملية التذوق ، لها أثرها الكبير في تربية الذوق الجمالي لدى الفرد . ولهذا كان من الضروري أن نهين للطفل منذ نعومة أظفاره بيئة جمالية تتيح له أن يلمس بنفسه مظاهر الجمال في مكوناتها فيكشف عنها بالتدرج مع تقدم الزمن . فمثلا يجب أن يحاط الطفل في المنزل بأشياء تنطق بالجمال والبساطة من ناحية الشكل واللون والتسويق ، وأن يتمود على سماع الموسيقى ومساعدة لوحات الفن الجميل سواء على جدران المنزل أم في الساحة ، وأن يخرج للنزهة في الأماكن التي تنكس فيها الطبيعة بالروحة والجمال ، بسبل أن يراعى في اختيار ملابسة ولعبه أن تكون على مستوى الذوق الجميل أن هذه الأمور من مستلزمات التربية الجمالية للطفل وهي التي تساعد على تنمية إحساسه بالجمال ، فيصبح قادرا فيما بعد على إصدار أحكام جمالية سوية تقوم على إدراك متكامل لمعنى الجمال .

لقد أشرنا إلى طريقتين من الطرق التي يمكن أن تتوصل بواسطتهما إلى تكوين أحكام جمالية ناضجة ، يبقى بعد هذا أن نعرف الطريق الذي سلكه الباحثون في ميدان علم الجمال لكي يصلوا إلى أحكام جمالية بطريقة علمية .

## ٢ - الطريقة المقارنة :

هذه الطريقة يطبق فيها الباحثون أسلوب المقارنة بين الآثار الجميلة والمنتجات الفنية على ضوء ما لديهم من مواقف جمالية أصولية فهم يلجأون عن طريق المقارنة إلى عملية تصنيف منهجية للأعمال الفنية المعروضة ، فيلحقون كلا منها بدرجة معينة أو بموقف معين ، ثم يخضعون أعمال المدرسة الواحدة لدراسة مستوعبة تبدأ باستعراض

أساليب الصنعة ( ~~الدراسية~~ ) المتعارف عليها ، ثم هي تنتهي حتما  
الى تكهن ~~بما~~ ذاتي للباحث على ما غلبته من أعمال فنية ، ولكنه حكم  
تنتفي عنه العفوية والعشوائية غير المبنية على الدراسة والمقارنة .

وكأن الباحث الجمالي يحاول استئثار جوانب العمل الفني بما يسلطه  
عليه من أضواء النظريات الجمالية ، حتى يمكن له في النهاية ممن أن  
يتواجد مع هذا العمل وأن يحيا معه تجربة جمالية شخصية .

ولكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن اتباع هذه الطريقة النقدية لا يمكن  
أن يصل بنا الى تذوق متكامل للجمال ، الا اذا كان لدينا استعداد  
سبق للتذوق نتيجة لخبرات جمالية متراكمة . ذلك أن هذه الطريقة  
تعتمد في أساسها على أسلوب المقارنة المنطقية العلمية فحسب ، وهي  
لن تتيح لنا فرصة المشاركة الحيوية مع ما ينطوي عليه العمل الفني ممن  
نراه باطنى عريض .

وعلى هذا فاكتمال حاسة التذوق الجمالي أمر ضرورى بالنسبة  
للباحثين في علم الجمال ولغيرهم من طائفة المتذوقين على السواء ، والا  
ادى بنا أسلوب المقارنة الى نتائج أشبه بنتائج العلوم الطبيعية ،  
وهي أبعد ما تكون عن النتائج التى تتوخاها في الدراسات الجمالية .

ونختتم هذه المناقشة بالتأكيد على أن الحكم الجمالي اما نتج في  
الحقيقة عن الممارسة الفعلية للتذوق ، أى للتجربة الفردية البحتة التى  
لا يمكن تعميمها الا اذا ضحينا بالسمات والفروق الفردية التى تولف  
في مجموعها اللون الشخصى الفريد لأى حكم جمالى .

## الفصل السابع

### مدارس علم الجمال ومناهجهم

#### ١ - الخلاقات المدرسية حول طبيعة الجمال :

ان الخلاقات البارزة بين مدارس علم الجمال قد أدت الى سوء فهم المشكلة الجمالية ، وألقت ستارا من الغموض حول مباحث هذا العلم وموضوعه . وقد يقال في الغالب ان موضوع علم الجمال هو دراسة الجمال وطبيعته ، عندما يبدأ الباحث في الكشف عن المستوى الذي يفسر أو نفهم على أساسه هذه " الطبيعة " يأخذ الخلاف طريقه الى الظهور ، ويحتدم الجدل بين الذاتيين والموضوعيين بين المثاليين والواقعيين الى آخر المواقف التي سجلها تاريخ هذا العلم والتي سيشير الى طرف منها في هذا الفصل ، وقد سبقت لنا إشارات مقتضية الى بعضها .

وحقيقة الأمر أن مؤلفات علم الجمال وإن كانت تفسح صفحاتها لمناقشات مختلف المدارس وآرائها سواء كانت واقعية أم مثالية عقلانية أم رومانطقية بدائية أم بائدة ، إلا أن حقيقة الأمر أن هذا العلم يجب أن يمسو على أمثال هذه الخلاقات المدرسية ويتجاوزها كما هو الحال في علم الاجتماع وعلم التاريخ .

ولهذا فانتنا سنحاول ما وسعنا لجهد أن نستبقى من وراء المدارس ما يتضمن موقفا إيجابيا وسهلا ما عدا ذلك من آراء .



ملاحظ من ناحية أخرى أن تعارض الواقعية مع المثالية في مجال التطور الفني لا يمثل في الحقيقة سوى تتابع عصور من عصور الفن .

## ٢ - الجمال الطبيعي والجمال الفني :

لنبحث أولا عن حقيقة "الجمال" الذي يدرسه هذا العلم ، فهل هو "الجمال" في الطبيعة أم الجمال في الفن .

أن الكثيرين يخلطون بين هذين النوعين من الجمال ، والواقع أن الشيء الطبيعي قد يبدو قبيحا مثل صحراء "جرداء" أو هضبة صخرية قاحلة ، فتتأمله يد الفنان الباهر لنجعل منه صورة رائعة جميلة والعكس صحيح وعلى أي حال فإن فرقا من الجماليتين يعتبرون الطبيعة مجلّسى للابداع الالهي ولهذا فهي تخرج عن دائرة الدراسة الجمالية .

أما الجمال الفني فهو يقوم على الصنعة والمهارة الفنية ويظهر من ابداع وجهده الخلاق . وقد يتداخل الجمال الطبيعي مع الجمال الفني ولكنها لا يتطابقان . ومن أمثلة تداخلهما ما يدرسه الفنانون من لوحات للمناظر الطبيعية الجميلة وما يعبر به الشاعر أو الكاتب عن مجالس الطبيعة وسحرها . ومعنى هذا أن الحكم على الطبيعة بالجمال أو بالقبح لا بد أن يمر خلال الموقف الانساني منها ويفرق كانت بين الجمال الطبيعي والجمال الفني . فيرى أن الأول شيء جميل ، أما الثاني فهو عمل جميل على أن الطبيعة تنطوي على العناصر الأولية التي يستخدمها الفنان في عمله الفني . ولكنها لا تحجب أصالة الفنان وتلقائيته الخصبة المبدعة ، فالجمال إذن هو ما يستثير اجبايتنا وشعرنا باللذة في أي عمل فني .

ومن ثم فعلم الجمال لا يتخذ من الجمال الطبيعي موضوعا الا حينما  
تكون هذا الجمال معروضا من خلال فن من الفنون الجميلة ، وبحسب  
مقاييس هذا الفن كما لو كانت هذه المقاييس حالة في الاشياء . وعلى  
هذا فالموضوع الحقيقي المباشر لعلم الجمال هي القيم الابدائية  
او السلبية أي نواحي الجمال والقبح في العمل الفني وليس في الطبيعة  
والفن بالمعنى الواسع للكلمة هو تحويل او تعديل الانسان للمواد  
الطبيعية ، او هو الانسان مضافا الى الطبيعة ، كما يقول ( بيكسون )  
بهذا المعنى الواسع نجد أن الفن يتضمن سائر الفنون التطبيقية  
لمعرفة كالنجارة والطب والهندسة . ولكن هذه الفنون تختلف عن  
لفنون الجميلة كالموسيقى والأدب والتصوير والنحت والرقص والنحت  
الرقص والغناء . . . الخ .

فالفنون التطبيقية : حرف أو مهنة لا تدخل في دائرة علم الجمال  
لا اذا تميز أسلوب أداؤها بمسحة جمالية كما سبق أن ذكرنا . أما  
فنون الجميلة فهي تتطلب نشاطا حرا وخلقا وابداعا وخيالا خصصا  
لها تستهدف أي غاية نفعية وتتضمن دلالات رمزية قد تكون مقصودة أو غير  
مقصودة ، وعلى هذا فان العمل الفني الجميل يكون موضوع حساس  
تلاقى يعبر عن صميم حياتنا الوجدانية والحسية والعاطفية في مراحلها  
مختلفة .

واذن فالموضوع الأساسي علم الجمال هو دراسة الجمال في أعمال  
الفن الجميل فكما أن المنطق تأمل فلسفي حول قواعد الحق ، والأخلاق  
تأمل فلسفي حول السلوك الفردي والاجتماعي . فكذلك نجد أن علم  
الجمال يجب أن يكون تأملا فلسفيا حول الجمال في الفن .

وتاريخ الفن وهما الدراستان اللتان مهدتا السبيل أمام هذا المعلم  
الجديد .

والآن وبعد أن تبين لنا أن " الجمال " فى الفن هو مدار البحث  
فى علم الجمال ، يتعين أن تناقش آراء المدارس حول طبيعة الجمال  
وما هيته .

### ١ - الموقف الموضوعى :

أصحاب هذا الموقف يرون أن الجمال صفة حالة فى الشيء الجميل  
تلازمه وتقوم فيه وتثبت فى أرجائه بقطع النظر عن وجود عقل يقوم بأدراك  
هذه الصفة أو تذوقها . اذن فالجمال عند اتباع هذه المدرسة وجود  
موضوعى وله صفات أو خصائص موضوعية مستقلة عن الذهن الذى يدركها  
بل هى تأتى من الخارج وتفرض نفسها على ذهن التأمل ، بحيث  
لا يستطيع تعديلها ، ولهذا وحسب وجهة نظر هذه المدرسة - فإن  
الناس جميعا يتفقون فى تذوق الشيء الجميل والاستمتاع به فى كل زمان  
ومكان . وقد كان أفلاطون على رأس من ينادون بموضوعية الأحكام الجمالية  
حيث نجده يجهل للجمال بالذات . والمثل عند أفلاطون هى أسس  
الموجودات وهى أصول الأحكام وهى الحقائق المثالية أى التى تقوم  
على أساسها الموضوعية فى عالم الحس أن كان ثمة ما يسمح بقيام الموضوعية  
فى هذا العالم فى مذهب كمذهب أفلاطون وأذه فهذه المدرسة  
تؤمن بخصيائتها المحدثه " ريتشارد برايس " - هذه المدرسة توجد  
فى الحقيقة ، والجمال وتضع معايير للجمال تشبه معايير الحق ، أى أنها  
يمكن أن نقول عن الشيء الجميل على هذا الأساس أنه صواب والشيء  
القيح أنه خطأ .

وإذا حللنا هذا الموقف وجدنا أنه يرجع الى النظرة اليونانية القديمة القاطنة بتطابق القيم الثلاث على أساس فكرة الكمال . فلما كان الحق يعد كمالا في ذاته أى أنه اكتمال الصواب ، وكان الخير كمالا أيضا والجمال كمالا أى تحقق الانسجام التام في الشيء . الموجود ، فإن الحق يكون خيرا لأن كلا الاثنين كامل ومتصل بأسباب الكمال ، وكذلك فالحق جميل لأن الجمال تمام الانسجام فهو كمال للموجود . واذن فالحق جمال وخير ، وكذلك الخير حق وجمال وبالتالي يصبح الجمال حقا وخيرا .

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفهم السبب في قيام هذه النظرية اليونانية الأصلية للجمال ، على اعتبار أنه يخضع لحكمنا بالصواب والخطأ كما هو الحال في نظرتنا الى الحق وفي تفهمننا له .

ولما كانت الفنون محاكاة وتقليدا للطبيعة عند هذه المدرسة وعند زميها أفلاطون بالذات أى أنها تستمد صحتها من صحة الطبيعة ، لذلك فإن أفلاطون كان يرى أن الفن لا يرقى الى مستوى الطبيعة ، إذ الأصل أفضل من صورته ، فالطبيعة الحسية التي يصورها الفنان تكون أفضل من تصوير الفنان لها . وكذلك فإن هذه الطبيعة الحسية ، لما كانت تشارك في طبيعة مثالية أعلى منها فالطبيعة المثالية تكون أكثر جمالا من هذه الطبيعة الحسية التي يقلدها الفنان . ولما كان هذا حال الفن وحقيقة أصله ، ولهذا نرى أفلاطون يستغنى عن الفنون وأصحابها ويقول : ما حاجتنا الى الصور المحسوسة الممسوخة التي يقلد فيها الفنان الطبيعة وعندنا أصلها ؟ وفي إحدى نصوص الجمهورية نجسد أفلاطون يحمل على الفنانين ويقول : أنه يجب أن نضع الفارفسوق



رووسهم وأن نشيهم خارج المدينة لأنهم يبدرون بدور الشر والاخلق  
الفاضة بما يصورونه من رذيلة ومرغونه على أنه خير • وهنا • نجسد  
أفلاطون بتصور أن شعراء • وفنانين عصره يقدمون فكرة الفن لفن على فكرة  
الفن المستند الى نهادى الاخلاق • ولما كان أفلاطون ينشد لأفسراد  
المدينة تمام الفضيلة لهذا فقد تخوف على مدينته من أمثال هؤلاء  
الفنانين الذين يمجدون الرذيلة ويسلطون الاضواء الفنية عليها • الامر  
الذى يحجبها الى الناس فيندفعون فى طريق الفواية والشر •

ولا نريد هنا أن نعيد ما سبق ذكره فى مقدمتنا التى ذكرنا فيها  
أن الحكم الجمالى لير كالحكم المنطقى وانه لا يتم بالموضوعية لأنسه  
يتعلق بعدة عناصر متفاعلة هى : الفنان بما لديه من حياة ومشاعر  
عميقة وذكريات طفولة • والاثر الفنى الذى ينتجه • وما ينتج عن التفاعل  
بين الاثر والفنان قبل أن ينتجه من حدس للصورة الجمالية • ثم يأتى  
دور المتذوق الذى يصدر الحكم الجمالى فى النهاية • وهذا المتذوق  
يتدخل فى هذا التفاعل فيصبح تفاعلا ثلاثيا أى ذا أطراف ثلاثة ويكون  
على المتذوق أن يقتصر الصور الفنية موضع الحدس للفنان وذلك بأن  
يمسك بها خلال هذا التفاعل الفنى الذى أشرنا اليه • فالمتذوق  
اذن لا يقف كالصفحة البيضاء ويترك للموضوع الخارجى أن يطبع نفسه  
عليها • مصدر هو حكمه على هذا الموضوع نتيجة لهذا الانطباع الآلى  
الذى لا يتدخل بشخصيه فى تقييمه : وكأنه يتناول بالحل مشكلة رياضية  
أو كأنى به يصور بعقله منظرا فوتوغرافيا • وإذا كان الأمر كذلك فسان  
الاحكام الجمالية متصدق فى كل زمان ومكان وعد كل شعب وجنس  
ولكن يكون ثمة اختلاف أبدا بين هذه الاحكام بالنسبة لأثر فنى واحد

رغم تباين العادات والتقاليد واختلاف طرق التربية والوراثة والبيئة ، وهذا  
يصبح لدينا مطلق جديد للحس يشبه منطق الأحكام الاستدلالية ويكون  
الحكم الجمالي كالحكم المنطقي تماما ، وهذا أبعد ما يكون عن ميدان  
الجمال وأدراكه ، فليس الجمال محاكاة للطبيعة كما قال أفلاطون ، وهو  
ليس حقيقة موضوعية منفصلة عن قرائنا الإدراكية والشعورية ولكنه يتبع مسن  
نفس الفنان ويتلقاه المتذوق فيصدر حكمه عليه .

هذا هو الموقف الموضوعي فيما يختص بطبيعة الجمال .

### ب - الموقف الذاتي :

لقد نشأ هذا الموقف للرد على هذا التطرف الشديد في تصوير  
الجمال وتقييمه . فإذا كان الموقف الموضوعي قد أحبر الجمال صفة عينية  
حالة في الشيء الجميل . فإن أصحاب الموقف الذاتي قد أحبروا الجمال  
معنى عقليا فحسب وليس صفة في الشيء تقوم بمعزل عن إدراكنا لها .  
ونجد على رأس مثلث هذا الاتجاه الذاتي في فهم الجمال " تلوستوي " .  
وهو يرى أن قيمة الأثر الفني الحقيقة ترجع إلى تأثيره أولا وأخيرا فمن  
يدركونه ، فجمال الأثر الفني يقوم إذن على أساس تقدير الناس له  
ومن ثمة فإن قيمة الأثر الفني تزداد بازدياد عدد المعجبين به  
والمتذوقين له ، لأن الجمال في حقيقة أمره ليس ظاهرة موضوعية بل هو  
مرهون بالتأثير الذي يحدثه في نفوس مشاهديه ويتعلق بشخصية الفرد  
الثقافي والحضاري ، وهو ليس عاما مطلقا لا يتقيد بزمان أو مكان .

### ج - الموقف الموضوعي الذاتي :

ولكن بعض الكتاب قد خفف من هذه الذاتية المتطرفة ، ورأى أن

الجمال هو علاقة بين الشيء الجميل والعقل الذى يدركه ، وقد رأينا نحن فيما أوردناه سابقا أن الحكم الجمالى يتطلب تدخلا من الذات بشاعرنا وعواطفنا فى عملية تامة كاملة تسبغ فيها ذاتيتها على الاشياء الجميل فتفاعل معه وتتأثر به كما يتأثر الحكم على هذا الشيء بكل ما تتفعل به اللذات المتذوقه ، فيكون الحكم الجمالى ذاتيا وموضوعيا من نفس الوقت . وأساس هذه الموضوعية هو أن هناك موضوعا ما مثلا أمام ادراكنا لا نستطيع تجاهله . ولهذا الموضوع مظهره واللوانه وشكله وزواياه ، فاذا كان رسما فان الأضواء تتلائم فيه مع الزوايا ومع مكوناته وكذلك تتأثر الألوان بهذه الأضواء وتتأقها . وفى القصيدة نجد كلاما موزونا وفكرة مصورة ، أى نحن نجد فى الموضوع وحدة أو شكلا يظهر أمامنا وينعكس على نفوسنا فيجد صدى فيها ويتفاعل هذا الصدى مع أنفسنا فيكون الرجوع هو الحكم الجمالى . فكان الحكم الجمالى - إذا أردنا أن تشبهه تشبيها كونكورتيا ( شخصا ) نوع من رجوع الصوت المتجه الى شوكه رنانة هى النفس فيكون اهتزازها هو سمورها بالجمال .

### ٣ - أخلاقيـة الجـمال :

مضمون هذه المشكلة هى التساؤل عما اذا كان يجب أن يربط الجمال بقواعد الأخلاق ، أو كلا منهما متفصل عن الآخر له أصوله وقواعده ؟

ذكرنا فيما سبق أن فلاسفة اليونان كانوا يربطون بين الحق والخير والجمال ونخص منهم بالذكر " أفلاطون " وكذلك الرواقيين . فالرواقية أيضا كانت ترى أن الشيء الجميل وهو الخير الكامل فى نظر علم الأخلاق

ونجد أن " هربارت " في العصر الحديث ، وهو مؤسس علم الجمال ، يوحّد بين الخيرة والجمال ، ويجعل علم الأخلاق فرعاً من فروع علم الجمال . فالذوق ليس مقوله أخلاقية فحسب في نظره ، بل هو وحدة الكفيل بالتعبير عن القيم الأخلاقية وهو المحك الأول والآخر في تقويمها ونجد أن الجمال قد اقترن بالشعور الخلقى عند القائلين بالحاسنة الخلقية وعلى رأسهم شافستبرى الذى ربط بين الخير والجمال ورأى أن جوهر الأخلاقية قائم فى الانسجام بين وجدان الفرد ومطالب المجتمع أى فى جمال التناسب والتناغم بين وجدانات الافراد بعضها ميسر البعض فى علاقاتهم الاجتماعية ، مع استبعاد سائر السيول الشاذة غير الطبيعية التى لا تستهدف غاية معينة . ومعنى آخر فإن " شافستبرى " يرى أن الجمال فى حقيقة أمره ضرب من الهارمونى أى الانسجام . وبهاجم هو وأصحابه فكرة الفضيلة التى ينطوى عليها الدين والتى تقوم على أساس الثواب والعقاب ويرون أن جمال الفضيلة فى ذاتها يكفى لحث الانسان على فعل الخير . ذلك أن القانون الخلقى يعتبر وحده بدون الدين مصدراً للأخلاق الفاضلة هذه الأخلاق التى لا تقوم فى نظره على الطمع فى الجنة أو الخوف من النار بل يجب أن تقوم على حب الفضيلة لذاتها أولاً لجمالها . والنفس بطبيعتها تهفو الى الجمال ، وتتفر من القبح .

ولكن هذا الاتجاه عند أصحاب هذه المدرسة ليس معنى أن الفن يجب أن يكون خادماً للأخلاق أو أن يتخذ من الفن أداة للوعظ والارشاد الأخلاقى إذ لن هذا الأسلوب الوعظى قد ثبت عدم جدارته ، فليس من الحكمة أن نخضع الفن لمقاييس الأخلاق فتحول بين الفنانين بالتعبير عما يفعلون به من صور قد يكون بعضها مناف للأخلاق لأجزاء جسمهم



المرأة العارية مثلا . ولكن هذا الموقف أيضا الذي يربط بين الاخلاق والجمال ، اذا كان لا يستهدف اخضاع الجمال أو الفن للأخلاق ويرى أنها يتحمان من معين واحد فانه على الرغم من هذا لا يسمح للفنان بالانطلاق بلا حدود في تصورات الفنية التي قد تبدو منافية للأخلاق . وسيفسر أصحاب هذا الرأي ، موقفهم هذا بأن الفنان نفسه سيقرر بين الصور التي تتنافى لأخلاق ، وقد تكون هذه مهالفة غير صحيحة .

واذن فسيقضي بنا هذا الموقف الى مذهب آخر ينادى أصحابه بأن الفن للفن ويرفضون بشدة أن يخضع الفن لقواعد الأخلاق أو الدين . وقد عرف هذا المذهب أولا باسم " مذهب الطبيعيين " قد جاء كسر فعل معاكس للرأي الذي يربط بين الخير والجمال . انما هذا المذهب " بلزك " و" تبعه " أميل زولا " وكان من الشائعين له الشاعر الفرنسي الداهر " بوتيير " ومن اتباع مذهب الفن للفن أيضا " تولستون " كما سيأتى ان ذكرنا .

وكان أميل زولا من اتباع هذا الرأي أيضا ومن أفراد المدرسة الطبيعية ، وقد أراد أن يطبق القيمة الجمالية في ميدان الفن بمعزل عن الخير . محاولا أن يستعمل المنهج التجريبي المستخدم في العلوم الطبيعية ، ذلك المنهج دعا اليه " كلود بيرنارد " في عصر " أميل زولا " وظننه من ذلك أن يكون الادب صورة للواقع أى يتقابل الجمال مع الحق وأن يعتمد الاثنان معا على الخير ، فإذا حدث واتجه الفنان الى التعبير عن نزعات انسانية عامة وتسامى في هذا التعبير بحيث يتفق في النهاية مع قواعد الأخلاق فلا يفهم من هذا أن الأخلاق تفرض قواعد لها على الفنان أو ان تمت التزاما أخلاقيا في مجال العمل الفني . انسياقا

مع هذه النظرية أغرق أميل زولا في أسلوبه في الأدب المكشوف فأخسذ  
يصف بدقة حياة شخصياته معبرا عن نزعاته الفاعرة ونزواتها الجنسية كما  
نرى ذلك وتلمسه في قصة " نانا " تلك المومس التي تعرض أميل زولا لمرد  
حياتها بطريقة الراقصة المكشوفة وأسلوب في غاية الدقة كما لو كان  
يصف تجربة علمية أو ظاهرة طبيعية • لأن رسالة الفنان في نظري  
أميل زولا قلنا — هي رسالة حق وجمال وليست رسالة وعظ وارشاد • ولهذا  
أيضا نجد أميل زولا ومن قبله " فيكتور هوجر يدافعان عن الشاعر بودلير  
ذلك الذي فاق كل من كتبوا في الأدب المكشوف بما ساقه في ديوانه  
" أزهار الشر " من وصف جنسى لنزوات المرأة وحياتها الشهوانية وأجزاء  
جسمها وغير ذلك من مسائل قد يمنع الحياة من التحدث عنها • وكان  
قضاة بودلير قد حكموا عليه بمصادرة ديوانه وأوقعوا به العقوبة • فقام  
" هيجو " يرمى هؤلاء القضاة بالجهل والتعصب وعدم تذوق الأدب  
وأنهم قد خانوا حرية الفن • ويبدو أذن أن الطبيعة الأصلية للفنان  
تتمرد على جميع صور الالتزام التي لا تتبع من هذه الطبيعة ذاتها • ولهذا  
فإن مذهب الفن للفن هو المذهب الذي يستحسنه أهل الفن جميعا  
ويستهزئ مشاعرهم ويتفق تماما مع النزعات الفنية الأصلية • رغم أنه قد  
يتعارض مع مطالب المجتمع وحاجات الدين وقيمه وقواعد السلوك الخلقي •  
ولهذا فإنا نجد أنه كلما كان المجتمع واقعا تحت ضغط الرجعية وروح  
المحافظة • كلما كان الفن مكبلا بالقيود • وأبعد ما يكون عن فكسرة  
الفن للفن والمكر صحيح •

## مناهج علم الجمال

إذا كان من الممكن أن ندرس "التذوق" سيكولوجيا عن طريق  
مناهج مدارس علم النفس المختلفة ، فهل نستطيع أن نضع منهجا جماليا  
يدرس التذوق الجمالي في علاقته مع الظواهر الجمالية ؟

الواقع أن أى علم يدرس الظواهر لا بد له من منهج للدراسة ، ومع  
هذا فقد رأى فريق من الجماليين استحالة قيام منهج محدد لدراسة  
الجمال ، وهو "لا" هم طائفة اللامنهجين ، أصحاب النظرة الصوفية  
والنظرة التأثرية ، أما الجماليون المنهجيون فهم : التجهيزيون  
والرغميون أو التحليليون وأصحاب الموقف الوصفى والموقف المعيارى ثم  
الدعاطيون والتقديرون وأخيرا أصحاب الموقف التكاملى .

أولا - الموقف اللامنهجى : ومثله صوفية الجمال والتأثرون .

### ١ - النظرة الصوفية :

ويرى أصحاب هذا الموقف أن العقل عاجز عن إدراك الجمال . ومن  
ثم فيجب استبعاد أى منهج يضعه فى هذا الميدان ، بل يجيب  
أن تتجاوز العقل وأن تدرك الجمال عن طريق الوجد أو الجسد  
حيث يتكشف الجمال للتذوق الصوفى كحقيقة لا معقولة فسوق  
نطاق الحس ، وهذه الحقيقة السيمائية لا يدركها - كما يقول أفلاطون -  
غير "الموسيقى ، والمحب ، والفيلسوف" .

وقد بالغ بعض اللامنهجين فى هذا الاتجاه مثل راسكن

الذى يذهب الى الفن - وهو ميدان المظاهر الجمالية - نوع من العبادة أى أن الجمال لا يدرك بالعقل أو بالحس ، بل يكون موضوع عبادة أى شعور ايماني مقدس .

أما برجسون فقد استبدل الجذب بالحدس *l'instinct* وأشار الى أن أدراك الجمال إنما يتم عن طريق الحدس ، وليس الحدس نفسى حقيقة أمرو سوى معاصرة الموضوع والتفاد الى باطنه أى ادراك الديمومة الخلاقة ادراكا مباشرا ، فكأننا بالحدس نحيا الجمال ونشعر بدبيبه فى نفوسنا ، ومن ثم فإن أى محاولة لاستخدام العقل المنهجي فى تحليل الجمال تكون من نتيجتها تفتيت الجمال ومواته .

وعلى هذا فالجمال عند الحدسيين من صوفية وفلاسفة يتجاوز النظرة العلمية المنهجية ويعلو على نظرة رجل الشارع ، فهو ينبع من القلب لا من العقل من تجربة الشعور لا من تجربة المعمل ، ومن الالهام لا من التأمل العقلى .

### ب - النظرة التأثرية للجمال :

وكما أشار الحدسيون الى استحالة " المنهج " فى علم الجمال فكذلك ذهب التأثريون الى أن تذوق الجمال ، لا يمكن أن يكون موضوع الدراسة أى أن يكون علما : فنحن لا يمكن أن نتجاهل عنصر الانفعال بالقبول النفسى أزاء الجمال كما يقول أناتول فرانس ، ومن ثم - حسب رأيه - فإنه يتعذر علينا الوصول الى أى صيغة علمية فى مثل هذا المجال وحتى أن وجدت فأنها تكون موضوع حدس غير عقلى ، ولهذا فإنهم لا يتبدون قلقا غير كاملا من وجهة النظر العلمية .



وأذن غادراك الجمال أى التذوق الفنى ليس عملية عقلية • فنحسن  
نفعل وتتأثر وحسب الأبعاد الوجدانية للأثر الجميل • ولكننا نعجز عن  
فهمه عقليا •

فكل ما تدعو اليه هذه المدرسة اذن فهو أن نغضى قدما فى طريق  
التذوق الجمالى فنحسن بالجمال ونفتبط به دون أن نحاول دراسته •  
ولكن هذه النظرة التأثرية تكاد تكون سلبية محضة • فالحياة مثلا ليست  
أقل غرضا من الفن الجميل ومع ذلك فنحن - لكى يتيسر لنا فهم عملية  
الهضم لا نقتنع فقط بمتابعة هذه العملية فى استمرارها • بل نتدخل  
منهجيا لتحليل خطواتها لكى نعرف قوانين الهضم وقواعد سيره •  
وعلى هذا فالمدرسة التأثرية تخطئ حينما تظن أنه يكفى أن نستمتع  
بالجمال فحسب دون أى محاولة من جانبنا لدراسة •

### ثانيها : الموقف المنهجى :

أما دعة الموقف المنهجى فى ميدان الدراسات الجمالية فنقسم :

#### ١ - التجريبيون : أصحاب علم الجمال التجريبي :

تدرس هذه المدرسة دور " التجربة " فى علم الجمال • وقد حاول  
" فخر " - أحد دعاةها - أن يقيس شدة الاحساس ذات الطالب -  
الذاتى الكيفى عن طريق قياس منبئاتها الموضوعية الكمية • فوضع منهجا  
يقيس به لذة الشعور بالجمال • وهى لذة داخلية وشخصية بحتة •  
ويقوم هذا المنهج على دراسة الاشياء التى تحدث اللذة فى نفوسنا  
والتي تكون السمة الجمالية فيها خاضعة للقياس وهو ما يسمى هذا المنهج  
بـ " علم الجمال الاسفل " أو علم الجمال التجريبي • الذى يعارض

" علم الجمال الاعلى " أو " علم الجمال الميتافيزيقى " الأولى القياس كما كان عند القدماء . وينتهى فخر بالكشف عن عما يسميه " بالقطاع الذهبى " الذى يمثل فى نظره حصيلة الكم الاعجابى لأذواق المشاهدين

وهو ينصح - إذا أردنا الوصول الى قوانين عامة فى هذا العلم - بضرورة تبسيط التجربة حتى لا يتدخل فيها الاضطراب والغرض كنتيجة للتعقيد الملاحظ فى موضوعات الفن .

ويجب أن تتضمن التجربة أكبر عدد ممكن من الحالات الوسطى حتى يمكن استبعاد الخصائص الشخصية البحتة للأذواق الاستثنائية الشاذة التى قد تعوق استخلاص العلاقات الضرورية المشتقة من طبيعة الاشياء . وسنرى ان احصاء النتائج الكلية سيكشف لنا عن طراز متوسط أو عبادى للذوق مع انحرافات عادية للتعبيرات .

وتسأل فخر لماذا تبدو لنا أبعاد نافذة ما مستطيلة الشكل مثلا أكبر ملائمة واستحسانا عندنا من نافذة أخرى ليست لها نفس الأبعاد وذلك بعد استبعاد سائر العناصر الأخرى المصاحبة لكل من النافذتين كالزجاج وواجهة المنزل والألوان وغير ذلك ؟

وإذا كررنا النظر الى عدة نوافذ مستطيلة مختلفة الأبعاد فأننا نصل بعد احصاء النتائج الى أن فريقا من الناس يستحسنون النوافذ المستطيلة التى تكاد تقترب من الشكل المربع ، والآخرون يستحسنون ما كان الارتفاع فيها ضعف العرض ، وهكذا يختلف استحسان الأفراد بمسدد أبعاد هذه النوافذ المستطيلة ولكن غالبية المشاهدين يستحسنون من بين مجموعة الأشكال المستطيلة لهذه النوافذ شكلا مستطيلا بعينه لسه

أبعاد معينة ، وسمى فخر النخبة بين الطويل والمروض في هذه  
المستطيل الذي حاز إعجاب الغالبية بالقطاع الذهبي .  
وهو الذي يشير إلى أكبر قسط من الجمال في الأثر الفني  
وفيما يلي توضيح هذه التجربة بالرسم البياني :





ونلاحظ من ناحية أخرى أن منهج فخر التجريب لم يحرز تقدماً ملحوظاً في ميدان القاسم الجمالي وذلك لأنه اتفق باختيار مؤرخاته من بين الأشكال الهندسية المختلفة ، وهذا سيؤدي بعلم الجمال إلى أن يصبح علماً تحليلياً يجرى الموضوع الجمالي إلى أجزاء ويحكم على كل جزء منها على حدة . فتحن حينما حكمنا على النافذة بالجمال أو بالقبح من ناحية أبعادها فقط نكون قد أغلنا فيها نواح كثيرة أخرى مصاحبة للشكل . وقد تتداخل هذه العوامل الأخرى مع الشكل في تقديرنا لجمال النافذة : والواقع أن الموضوع الجمالي ليس بهذه البساطة التي يراء عليها فخر . فهو موضوع معقد لا يمكن أن نحكم على أجزائه كل على حدة ذلك أن اجتماع الأجزاء في الموضوع يخلق عليه سمات جديدة تختلف عن مجموع سمات هذه الأجزاء في حالة انفصالها . فكان الأثر الجمالي يتألف من مجموعة الحان لكل لحن منها على حدة قيمة محدودة ، ولكن هذا اللحن المنفرد عندما يرتبط في علاقات منسجمة مع الألحان الأخرى تكون للمجموع قيمة أخرى متمايزة تعبر عن هذا التركيب الأعلى الجديد .

وإذا ففخر قد أغل في منهجه التركيب الأعلى لمجموعة الألحان بوجه نظره إلى كل لحن على حدة ، مع أن سمات الجمال تتعلق بالألحان المختلفة لا المتفرقة . ومن هنا فإن الموضوع الجمالي يكون له تركيب فوقى يعلو على تركيبة العادي .

ويتدخل علم النفس لدراسة أثر العامل النفسى في تكون سمات التركيب الفوقى للموضوع الجمالي ، كما يتدخل علم الاجتماع لدراسة مدى فاعلية المجتمع في تكون هذا التركيب الأعلى .

وقد احتفل البعض هذا الاتجاه التجريبي في ميدان الدراسات الجمالية لوضع أسس مادية أو مقاييس كمية للظواهر الجمالية بصفقاته ، بل لقد أخضع هؤلاء مظاهر الجمال في الطبيعة وفي اللاتينات الحية هذه المقاييس مع أن معظم الجماليين - ومنهم فخر - يرون أن الأعمال الفنية وحدها هي موضوع الدراسة الجمالية .

ومن المحاولات الغربية التي استخدمت المنهج التجريبي بطريقة مفصلة قيام بعض المشتغلين بالفن والمسائل العامة بترتيب مسابقات لجمال الأجسام ووضع شروط استقرائية للتحكيم في هذه المباريات ، وقد لاحظ المحكمون في هذه المباريات أن تلك المقاييس المادية تعجز عن اختيار الأجل أو الأكمل ، فلم تعد المقاييس المثلى للطول والعرض والصدر والأطراف والعنق واستدارة الثدي والعجز وطول الساق ومحيط الخصر وطول الجمجمة والوزن وشكل الشعر ولون العينين ولون البشرة إلى آخره لم تعد هذه المقاييس وحدها كافية لإصدار الحكم النهائي بهذا الصدد ، ومن ثم فقد رأوا أن تمت غصرا هاما أعلاه وهو ما يشير إلى اغراء والفتنة في النفس . فقد تكمل هذه المقاييس في شخصية فتاة ما ، ومع هذا تكون كالتمثال الجامد أي يكون أمرها كأمثال نحتية منان محتذيا هذه الصفات والمقاييس الجمالية المثلى ، ولكن هذا التمثال تنقصه الحياة ، وأذن فلن تكون له قيمة إذا قورن بالنموذج الحي

وهكذا فإن المقاييس نفسها لا يمكن أن يستعاض بها عن استكشاف واستبطان النفس التي تكمن وراء هذه المقاييس ، فللنفس جمالها ، كما أن للحس جمالها ، وللنفس بهجتها وفتنتها كما أن للحس أغراءه . ولهذا فقد اقتنع المحكمون في مباريات الجمال بضرورة أضادة نسبة معينة من

الدرجات لما يسمى بالـ النفسية أو جمال وسها الروح . ولستنا نبالغ عندما نقول أن جمال النفس الروحي أعلى قدرا من صنوف الجمال والفتنة والاغراء الحسى ، بل نستطيع القول أن الطرفين متعادلان في تأثير كل منهما على جمالى الشخصية وقوة تأثير هذا الجمال فى الآخرين .

وإذن ينتج من هذا أن أى محاولة لإقامة الحكم الجمالى على أساس من المقاييس المادية انما تعتبر محاولة غير مثمرة ولن يكتب لها النجاح .

ب - أما المنهج الرسمى أو التحليلى : فى دراسة الجمال فهو الذى يحاول أصحابه الكشف عن القواعد والبادئ التى ينبغى أن يترسمها الفنان فى إنتاجه والناقد فى نقده ، والمتذوق فى تذوقه ، وذلك فى حدود دور كل منهم حتى نعرف الظروف المختلفة المصاحبة لعملية الإلهام ثم ندرس طريقة تأثير هذه الآثار الفنية فى المجتمع .

فجمال البحث هنا هو عقل الفنان ونفسيته لمعرفة الظروف التى تؤثر فى إبداعه والأذواق التى تميز عصره .

وإذن فلدينا خطوتان ، الخطوة الأولى : نجدها فى علم الجمال التحليلى وهى التى نحاول فيها أن نكشف عن القواعد والمقاييس الجمالية والخطوة الثانية : نجدها فى علم الجمال المعيارى وهى التى نحاول أن نطبق فيها هذه المقاييس بأن نجعلها أساسا لحكامنا الجمالية .

ولكن كيف نصل الى هذه القواعد والمقاييس ؟

كلنا نعرف أن الجمال أما أن يتعلق بأثر أى بفعل أو بمحاطفة

أو يعمل على • ولا تخرج صفة الجمال عن هذه الاشياء • ونعترف  
أيضا أن مقاييس الجمال وضعت لتقيس أدنى شعور بالجمال وهو الشعور  
باللذة على ما يقول به البعض فالشعور باللذة الحسية قد تصحبه نسبة  
جمالية وعلى هذا فم عند القائلين بذلك نجد الاحساس باللذة وباللحم  
أول صور الاحساس الجمالي • ولكننا لا نتفق مع القائلين بهذا الرأي  
ذلك لأن ادراك الجمال لا يقوم على احساس باللذة أو بالألم • بل  
يقوم على حد من خالص للصور موضوع عمل الفنان • أما اللذة فانها قد  
تحدث كأثر حسي لاحق لشعورنا بالجمال • ولكن الخطوة الاولى  
في تذوق الجمالي والحكم عليه - وهي الحد الأدنى للشعور بالجمال -  
تمثل في الشعور بالراحة التي تعترى النفس حينما نشعر بأن نمسنة  
انسجاما أو تنسيقا في موضع ما • ثم تأتي مرحلة ثانية وهي التي تحكم  
فيها على الشيء بأنه جميل وهذه مرحلة متوسطة في تطور شعورنا بالجمال  
والحكم عليه • وتأتي بعدها مرحلة يتضح فيها أن هذا الشيء أجمل  
من الآخر • ثم تأتي مرحلة رابعة تحكم فيها بأن هذا الشيء رائع أي أن  
جماله قد فاق كل الحدود • هذه الروعة تشير فينا نوطا من الهزق العميقة  
بحيث تنتشي في أعمال نفوسنا ونشعر بالبهجة والمرح والغبطة والانطلاق  
أثر تذوقنا لمث هذا الأثر الرائع فالروعة في الجمال ترتبط بأعاق نفسية  
المتذوق وتدفع به الى موجة عارمة من الانفعال تكون اساسا لتقوية لهذا  
الشيء وحكمه عليه بأنه بلغ حد الروعة • اما اذا كان الشيء موضوع الحكم  
رائعا ومتصلا باسباب الازلية والخلود أي انه يفوق الحدود المتصورة  
للعظمة والبهاء بحيث نشعر أمامه بالضخامة والسيطرة ومن ثمة نولييه  
تقدیرا واجلالا فاننا لا نحكم عليه بالروعة فحسب بل نحكم عليه بالجلال  
الى جوار الروعة •



هذه هي صورة من صور النظم الجمالى وتليها صورة من صور التقويم  
فى ناحية القبح ولعلنا بعدد الكلام عن هذه الناحية .

هذه الصور المختلفة التى عرضناها للأحكام الجمالية يبدو أنها  
تتناول ظاهرات كمية لا كمية . ولهذا فأننا نصدر عليها أحكاماً  
ذات طابع كفى تعبر عن الشدة لا عن الكم . ومن ثمة فأننا لانعترف  
بأى محاولة لوضع مقاييس كمية لهذه الظاهرات الجمالية لأن هذه  
المقاييس الكمية كما يقول ( برجسون ) لا تستطيع أن ترسم صورة  
حقيقية لظواهر الكيف والشدة . ولا يمكن أن نترجم ترجمة صحيحة  
عن أى ظاهرة كمية . وحكنا على المنهج الوضعى هو نفس الحكم  
الذى ذكرناه على المنهج التجريبى من حيث أنها لا يصلحان للدراسة  
لظاهرة الجمال ، وشروط التدقيق وعوامل الابداع الفنى .

### ج - المنهج الوصفى :

يرى أصحاب هذا المنهج أن عالم الجمال لا يجب أن يحكم على  
الشيء بالجمال أو بالقبح ، فتلك أحكام كمية غارقة لا معنى لها . بل  
يتعين عليه أن يصف ويقرر لا أن يحكم ، ونجد عند سانت بسوف  
الناقد الفرنسى المشهور محاولة للنقد الأدبى تتسم بهذا الطابع  
الوصفى فكأنه يصف تاريخاً طبيعياً للمقل ، والتاريخ الطبيعى لا يتضمن  
أحكاماً للقيمة فهو يصف الظواهر والموجودات ويصفها ويفسرها  
أمكن ذلك وليس من اختصاصه أن يضع لها أو يجعلها موزونة للتقدير  
الجمالى ، ذلك لأنه علم وشر نظرى يعرض ما هو موجود وليس معياراً  
يتناول ما ينبغى أن يكون .

وقد ظن تين . . . أيضا أن علم الجمال لن يصبح علما  
معرفيا به في المستقبل الا اذا تخطى على أحكام القيمة واتجه الى  
الكشف عن القوانين والى " التفسير " كما هو الحال في علم النبات مثلا .

فعلم الجمال في نظر ( تين ) يجب عليه أن يعين خصائص  
الأعمال الفنية من نواحي ثلاثة : الجنس والبيئة والزمان ( أي الانسان  
والمكان والزمان ) اذ أن كل عمل فني يخضع لدراسة علمية وصفية من  
ناحية الجنس الذي انتجه - والبيئة التي أنتج فيها - ثم العصر الذي  
تم ابداعه فيه - وتترتب الأعمال الفنية بحسب هذه العوامل الثلاث -  
لا من حيث الجمال أو القبح - بل كما يرتب عالم الاحياء الكائنات من  
فقيرة ولا فقيرة الى غير ذلك .

#### د - المنهج الدجا طبقى والنقدى :

واذا كان اتباع المدرسة الوصفية قد أغلوا الأحكام التقييمية ،  
واستعاضوا عنها بالأحكام الوصفية أو التقريرية ، فان المدرسة الدجا طبقية  
القديمة قد وضعت مثلا أعلا تحكم بمقتضاء على الاثر الفني بالجمال او بالقبح  
وكان أفلاطون هو أول من وضع مثلا للجمال تشارك فيه الاشياء الجميلة  
المحصوسة . ويتحدد مدى ما فيها من جمال بالقياس اليه ، أما  
كانت ent فانه يضع مثلا أعلى اوليا . . . أخلاقيا وجماليا . يطبق  
على الاشياء ، ولكنه غير مشتق منها . وعلم الجمال عند ( كانت ) هو  
في صميمه نقد للحكم أو تأكيد لصحة المبادئ الأولية للذوق بقطع النظر  
عن موضوع التذوق وهى الاشياء الجميلة ، فلا يوجد حسب رأى كانت  
علم يدرس ما هو " جميل " بل العلم يتوفر على دراسة مبادئ الذوق الأولية  
ولكن هذا لا يمنع من قيام علم بصنف الفنون الجميلة ودرسها .

وعلى هذا فالتا نرى أن الدجاطيقية قد وضعت للجمال مثلا أعلى ثابتا كالم البناء بينما وضعت المدرسة النقدية مبادئ أولية ثابتة للذوق الجمالي .

ولكننا نجد برجسون ومد رسته يضمنون مثلا أعلى متحركا واكتسب تلقائية وجدة ، لأنه يتجدد في كل لحظة من لحظات حياتنا ، ويعبر عن الصيرورة والخلق الحر ، وهو الوثبة الحيوية الخلاقة .  
وبذلك انحل المطلق المثالي الدجاطيقي ، وتلاشت مع آراء الدجاطيقيين من أمثال أرسطو ومالو ، وبرتير ، وأصبح الفن من وجهة النظر المعاصرة تطورا وتجديدا مستمرا وليس عقيدة أو موقفا ثابتا جامدا .

### هـ - المنهج المعياري :

أن وظيفة المنهج المعياري أن يضع القواعد للفنان والمقاييس للناقد ، وهذه المقاييس توضح ما ينبغي أن يكون عليه الفنان البسودع في انتاجه الفني وما ينبغي أن يكون عليه الناقد والتذوق في فهمه للآثار الفنية وتذوقها ، وتقيد المنهج المعياري في علم الجمال الوصفي بالزمان والمكان والجنس - كما ذكرنا - وتختلف معيارية الجمال كدراسة فلسفية عن معيارية كعلم تجاربي أو وصفي ، ذلك أن المعيارية فلسفية فلسفة الجمال تجعل القواعد عامة مطلقة تتخطى الزمان والمكان وتحرر من الظروف والأحوال المعينة ، أما المعيارية في العلم الوصفي فهنسية نسبية .

ويقوم المنهج المعياري على الربط بين ما في المنهجين السابقين

من نواح ايجابية ، فيستعير من المنهج الوصفي نسبيته المنهجية المنظمة  
ومعارض رفضه للقيم . وكذلك فانه يستبقى من المنهج الدجا تطبيقى  
تسليمية بالقيم ويرفض ايمانه بالمثل الاعلى المطلق ذلك لأن القيمة لاتحدد  
الا بمقارنتها بقيمة أخرى .

وكان ( فوندت ) هو أول من أطلق هذه التسمية أى  
" المنهج المياري " على دراسة القيم ، اذ أنه وجد أن ثمة علومًا  
إنسانية ثلاث هي : المنطق والأخلاق والجمال ، وأن هذه العلوم  
تدرس فيما ثلاث هي : الحق والخير والجمال على التوالي ، بينما تكشف  
العلوم الأخرى عن القوانين الطبيعية وتضع أحكامًا واقعية أو تقريرية  
نجد أن هذه العلوم الانسانية الثلاث تضع معايير أو أحكامًا تقويمية .

ومن ثم فان علم الجمال لا يجب ان يتجه الى تقرير اذواق الانسان  
أو اذواق العصر ، فان ذلك يدخل فى دائرة تاريخ الفنون ، بل يجب  
أن يتجه الى وضع معايير هذا الذوق . ولكى تصلح هذه المعايير  
للتطبيق يجب أن تقوم على المتوسط العادى لأذواق الناس على السكس  
الاعجابى لغالبية المتذوقين كما رأينا فى مجال علم الجمال التجريبي .  
ثم أن أى معيار يجب أن تحدده وظيفة معينة ، فالشئ يعتبر عاديًا  
أو سيئًا إذا أدى وظيفته ، اما اذا فشل فى تأدية الوظيفة  
الخاصة به فانه يعتبر شاذًا ، ومن ثم فان العمل الفنى يكون له قيمة  
سوية ، أى يكون جميلًا عندما يوفى وظائفه النفسية والاجتماعية فيحقق  
الانسجام أو يطلبه ويزيد الحياة الفردية والاجتماعية ثراءً أو يطهرها  
أو يتسامى بها ، أو بمعنى آخر يتابع السير فى مرحلة من مراحل التطور  
التاريخى للحياة الانسانية ، طالما كانت هذه الحياة مستمرة بتدفقها



وقد يكون له في راجحتها موقفاً سليماً ، فيتحدى تنبئها بالبقا .

موظيفة الفن - كما نرى - وظيفة حيوية فلا تفسر على أنها إخضاع القيم الفنية لغايات أو أهداف غمية مغايرة لطبيعة الفن . ويكسبون العمل الفني شأذاً أو غير سوى إذا لم يحقق أياً من الوظائف الستى ذكرناها ، ولكن البحث العلمى عن الوظيفة العضوية أو الحيوية للعمل الفني ليس بالأمر اليسير ، فيجب اذن الاكتفاء بوضع " متوسط " نقيس به العمل السوى ويكون فى نفس الوقت علامة على سلامته وتعام انجازه لوظائفه .

ولكن البعض يرى أن " المتوسط " يصلح للحكم على اذواق عامة الناس ، وليس على اذواق الصفة ، ولهذا فان المثل الاعلى للجمال يعلو هذا " المتوسط " ويتجاوزه .

ويمكن تفسير المثل الاعلى بأنه معيار مستقبلى .

أو أنه موجه الى الأجيال القادمة ، وعلى هذا فانه يمكن القول بأن العمل الفني الذى لا يلقى استحساناً من عالة الناس ، أى الذى لا يخضع " لمتوسط " اذواقهم يكون سابقاً لعصره ، فلا يفهمه الا القلة ، وسيكون له تقديره العام عند الأجيال المقبلة ، وذلك كأثار بودلير ونيتشه وساخ وفاجنر ، إذ هى أعمال فنية كانت تعلو على المستوى السوى العادى فى عصرها ، وذلك على عكس الأعمال الفنية الكلاسيكية التى تخضع لهذا المستوى وتكون موضع استحسان الجمهور .

و - المنهج التكاملى :

مع هذا فالتا اذا قصرنا الأحكام الجمالية على القيم السوسية

أو المثالية فإن الدراسة الجمالية تصبح فرعاً لعلم النفس . والواقع  
أن ظروف أى عمل فى سواه كانت عادية أو إرادية أو مستقبلية إنما ترجع إلى  
طائفة كبيرة من العلوم التى تؤسرها هذه الظروف . كالرياضة والميكانيكا  
والفسيولوجيا . وعلم النفس وعلم الاجتماع .

وإذن فعلم الجمال نسبى لأنه يجعل قيمة العمل الفنى تعتمد  
على العلاقات المتعددة بينه وبين سائر الحقائق الأخرى فى مختلف  
ستوياتها .

وكذلك فإن العمل الفنى هو التركيب الفوق الذى يعطى على هذه  
التركيبات المتغايرة المستمدة من الحقائق التى تدرسها العلوم المختلفة  
وبذلك تكون موضوعات هذه العلوم هى المكونة للتركيبات الأولية للموضوع  
الجمالى ، ومن ثم فإننا سنرى فى المستقبل تدخل علوم الطبيعة والميكانيكا  
والتشريح وغيرها فى تقدير الأثر الفنى .

ويتولد الجمال من التوافق المنسجم بين التركيبات المتغايرة ، ذلك  
التوافق غير المنظور القائم على الصناعة ، والذى يتصف بالايها بالساحرة  
والمبكرة والاعجاز لأنه به مسحة الهبة . وعلى الرغم من أن كل وحدة  
من هذه التركيبات الأولية المتغايرة لها كفاءتها الخاصة بها إلا أنها  
تبقى تحت عتبة الشعور بالجمال ، إذا انفصلت عن مجموعة التركيبات  
الأخرى التى يتألف منها العمل الفنى . وأما إذا انضمت إلى هذه  
المجموعة فإن العمل كله يوصف " كلا شاملاً " له تركيب فوقى سيتخطى  
عتبة الشعور بالجمال .

## الفصل الثامن

### الفن كيدان للتجربة الجمالية

إذا كان الفن هو الميدان الخصب الذى نرصد فى رحابه أبعاد التجربة الجمالية ، فاء من الضرورى أن نكشف عن حدود العمل الفنى وأن نوضح الخصائص التى يتميز بها عن غيره من ألوان النشاط الانسانى الأخرى .

#### أولا : المميزات الخاصة للعمل الفنى :

أن ما قلناه عن الشعر ينطبق أيضا على الفنون الأخرى كالنحت والرسم والموسيقى فالرسم مثلا والنحت ليس كل منهما مجرد محاكاة للطبيعة أو تقليد للصور الحية ، اذ لو صح هذا لأخرجنا الرسم من عداد الفنون الجميلة ، اذ أن مجهود الرسام أو المثال حينئذ سيكون كعمل آلة التصوير التى تلتقط الصور الفوتوغرافية دون تصرف ( ولو أن تمت اتجاهها معاصرا يرى أصحابه فى الصور الفوتوغرافية عملا فنيا جيلا وذلك من حيث الزوايا التى تلتقط منها المناظر ومن حيث اختيار مواقع الظلال والأضواء وانعكاساتها ) .

فالفنان لا يقلد الطبيعة تقليدا مخلصا أمينا . ولا يرسم الاشخاص كما تنطبق صورهم على الأوراق الحساسة لآلة التصوير ، ولكنه يتدخل هو بشخصه ومذاته فيما يرسمه . فاذا رسم صورة "سقراط" مثلا فانه لن يرسم سقراط الذى يشاهده الناس يوميا ، بل هو يرسم "سقراط" كما يهباه هو أو كما يود أن يراه ، بحسب أسلوبه الفنى ، وانعياقسا

مع ألوان شعوره الخالص واذن فستطيع القول بأن الصور التي يرسمها الفنان تكون أكثر اقتراباً من نفسيته هو ، وليس موضوعها الصغين . وكذلك الموسيقى ليست مجرد ربط بين مفردات النوتة الموسيقية بطريقة تعسفية متكررة ، بل العمل الموسيقي هو خلق وابداع قائم أولاً واخيراً على ذاتية الفنان التي هي النبع الصافي الذي ينطلق من أعماقه اللحن الموسيقي بالفنان الحق لا يسمى لآله أو لأى جمل موسيقى جاهزة بأن تسيطر عليه وتتحكم فى أسلوب اداءه ، بل هو الذى يتحكم فى الآله ويوجهه اللحن يربطه بخلاجات نفسه . أما السلم الموسيقي والنوتة الموسيقية والأعمال الموسيقية الأخرى فهي مجرد عوامل مساعدة قد لا تؤثر كثيراً فى الخلق الفنى ولا سيما بالنسبة للإنتاج الموسيقي الخصب .

وعلى الناقد الفنى فى ميدان الموسيقى ألا يوجه نظره إلى الاداء الموسيقي وحده ، أى إلى الأسلوب الموسيقي ، بل عليه أن يتجاوز هذا النطاق ، وأن يحتك مباشرة بالصورة الفنية التى يريد الفنان أن يبرزها عن طريق هذا الاداء . وكذلك الناقد فى ميدان الشعر ، يجب عليه أن يوجه أنظار الشعراء والقراء والمتذوقين إلى عدم الوقوف عند حد الصياغة الفنية أو العامل الأدبى التاريخى فحسب فان ذلك يحصل بين المتذوق واستجلاء الصور الفنية الفريدة التى كانت ماثلة أمام الفنان فى لحظات ابداعه الفنى .

وإذا كنا نتمسك بضرورة وجود الصور الفنية فى العمل الفنى فانتنا مع هذا لا ننكر أن الكثيرين من ذوى الحذق والمهارة قد انتجوا أعمالاً فنية جيدة الصياغة أعجب بها الناس من ناحية جودة الصياغة ومهارة التعبير ومراعاة الاقتباس فحسب . ففى الشعر مثلاً قد يعجب الناس



محمولة اللذة وجبرته في الأذان ، وقد يوجب الناس سرجاجة عقل الشاعر  
بجدة وقد رت على صياغة الحكم ، لا مثال واستعمال المحسنات البديعية  
والاستعارات المختلفة وتحوى واشراق الديباجة وجدة المطلع وبواعث  
الاستهلاك وجميع صور الصنع الأخرى - إلا أن جميع هذه الأمور وأن  
عدها العرب من مستلزمات الشعر الجميل في نظرهم ، إلا أنها في واقع  
الأمر إنما تأتي في المرتبة الثانية بعد الصور الشعرية التي هي موضوع  
الحدس الجمالي ، وهذا ما غل كثير من شعراء العرب ونقادهم عمن  
اثباته ، فالصياغة قد تثير إعجاباً في نفوسنا ولكنه إعجاب يأتي نتيجة  
لصدى رنينها في الأذان ، وقد يكون تأثيرها تأثيراً حسياً موقوتاً فسا  
هي إلا ذبذبات طرب تنقضى بانقضاء سماعها . أما الصور الشعرية فإن  
تذوقها وإعجاب بها لا يقف عند حدود الإحساس الموقوت ، بل ينفذ  
إلى أعماق النفس ويتخلل ذاتية المتذوق وقد يؤثر فيه ويترك أثره العميق  
في نفسه طوال عمره .

وبخلاصة القول أن الفنان لا يجب أن يهتم كثيراً بالتزام السيمترية  
( التماثل ) أو احكام الزخرفة أو تنسيق الألوان أو إبراز مفاصل الجسم  
التشريحية أو الصياغة بجميع أنواعها بقدر ما يكون اهتمامه موجهاً إلى  
الدقة والاختلاص في إبراز حدسه الأصيل للصور الفنية ، وتسجل التجربة  
الحية التي يعاينها ويعاصرها أثناء ممارسته للعمل الفني .

ثانياً - أوجه الاختلاف بين الفن وبين نواحي النشاط الانساني الأخرى

عندما عرفنا الفن بأنه حدس خالص أردنا أن نؤكد في وضوح أنه  
يختلف أساساً عن أوجه النشاط الانساني الأخرى .

١ - فالفن ليس فلسفة : إذ أن الفلسفة تتناول مقولات الوجود والمعرفة عن طريق الاستدلال المنطقي ، ولكن الفن يقوم على "حدس" مباشر للوجود بطريقة مغايرة للأسلوب الفلسفي . أن الفن تجربة فريدة يتدخل فيها الوجدان في صورة اتصال مباشر يملو على الصيغ المنطقية فبينما نجد الفلسفة تستخدم التجريد والتعقل لكي تقيم مذهباً معيناً نجد أن الفن لا يحاول تجريد الصور للوصول إلى المفهوم المنطقي لها ، بل هو على العكس من ذلك يستبقى هذه الصور في حيوتها الدافقة واللوانها وحاملها الشموري والزمانى والمكانى . ومعنى آخر يتعامل الفن مع الوجود المتكامل النابض بالحياة بينما تتعامل الفلسفة مع الوجود المجرد ، وقد نزعنا عنه الكيفيات والصفات الثانوية وهذا ما يعبر عنه برجسون بقوله : بينما نجد أن العقل يحلل ويشرح مستوقفا الظاهرة نازعاً لها من سير التطور نجد أن الحدس يدرك هذه الظاهرة في حركتها وفي تمام حيوتها دون أن يستوقفها " . ولكننا يجب أن نفرق بين التجربة الحدسية التي يتكلم عنها برجسون والتجربة الحدسية في الفن ، فالحدس عند برجسون ولو أنه ينصب مباشرة على وحدات السبيل الحيوى السدى انتهت خلال التطور الابداعى دون أن يفصل هذه الوحدات من روابطها السابقة واللاحقة ، إلا أنه مع هذا يتعامل مع واقع يخلص في سير أغوار هذا الواقع دون أى من جانب الشخص القائم بالحدس فى تلوين هذا الواقع المدرك بالحدس باللون الشخصى ، بل يكون رائده الاخلاص والدقة والأمانة فى رصد ذبذبات الواقع الحى عن طريق التجربة الحدسية أما الحدس الفنى فانه وإن كان يتناول الواقع فى حيوته أى الصور نفسى تمام اكتمال نهضاتها واللوانها الحية . إلا أنه يجعل لها حاملاً شخصياً ذاتياً يأتى من تدخل نفسية أو ذاتية الفنان أو المتذوق للأثر الفنى .

ونظي الرغم من أننا نصف الفن دائما بأنه لا معقول أو بأنه لا منطقي إلا أن الفن لا يمكن أن يتجاهل منطقة الخاص به ، وليس هو المنطق الجدلي الذي يقوم على التصورات العقلية بل هو منطق خاص بالخلق الفني نسميه منطق الحس وهو الذي نعنيه من كلمة استيثيك <sup>100</sup> .

وإذا كان الفن منفصلا عن الفلسفة من حيث الطريقة أو الأسلوب فانه مع هذا قد يتدخل مع الفلسفة فيعبر تعبيراً عميقاً عن الفكرة الفلسفية كما هو الحال في المذهب السريالي ، فالسريالية في فن الرسم مثلا - وهي أسلوب طريف يتجاوز الواقع الملموس - يحاول أصحابها التعبير بالرمز الغامض - أو فيها يشبه النمط الأسطوري - عن عالم الرومي والاحلام واستجلاء خبايا العقل الباطن والخواطر المكبوتة ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فان الفنان السريالي قد يعكس هذا الوضع فيجسد الصورة المحسوسة من خصائصها البارزة ويخلق عليها طابعا سيكولوجيا معيناً وتكونا رمزا غامضا بعيد عن عالم الواقع ، ولكن العلاقة التي بين هذه الرموز وبين ما ترمز اليه ليست كالعلاقة بين الفكر واللغة ، فبينما نجد أن اللغة - كأداة للتفاهم الاجتماعي - قد اتخذت صيغة موضوعية أو بمعنى آخر أصبحت لها سمة اجتماعية من حيث أنها لغة لجماعة معينة اتفقت على مفاهيم خاصة لألفاظها بحيث يفهم كل فرد من أفراد الجماعة ما تعنيه هذه الألفاظ وما تهدف اليه - بينما نجد هذا بالنسبة لعلاقة الفكر باللغة ما يجعل من الممكن نقل أفكارنا للآخرين وجعلنا نثق الى حد ما بأن أفكارنا ستصل بأمانة الى أذهان الآخرين لثقتنا في صدق دلالة ما تتضمنه اللغة من معاني - نجد من ناحية أخرى أن الامر يختلف عن ذلك فيما يختص بالتعبير السريالي عن الرومي المجردة فالرسم السريالي الذي يستخدمه الفنان للتعبير عنها انما هو وسيلة شخصية

بحته لا أثر للموضوعية فيها . . هو أداة يشكلها الفنان ويبدعها من ذاتيته . ولهذا فان التلاقى بين الفلسفة والفن في هذا المذهب يحتند أساسا الى التجربة الشخصية والمعاناة الفردية والتأمل الذاتى اللاشمورى وليس الى المنطق العقلى والفكر المجرد . ومن ثم فـ " اقتراب " الفن السريالى " من الفلسفة لا يعنى اكثر من كونه يتجسأوز الواقع ويعرض لما وراء الطبيعة وهو مجال يدخل في نطاق البحث الفلسفى . واذا كانت السريالية تقترب من الميتافيزيقا - وهى الموضوع الاثير للفلسفة - فان الرمزية أيضا تسير في نفس الطريق الذى ملكته الفلسفة أى أنها تستند موضوعاتها من الفكر أو من الانفعال المجرد . فترمز اليه برموز حسية معبرة : فالقلب الذى تخترقه السهام انما يرمز الى الحب الشديد ، وقمة الجبل الثلجى ترمز الى السمو العقلى والحكمة والتأمل العميق ، والخطوط الدقيقة ذات الاستقامة فقد ترمز الى التزمى الدينى والاخلاقي الخ . . وعلى هذا فعلى الرغم من استخدام كسل من الفن السريالى والرمزى لموضوعات الفلسفة الا أنها لا يمكن ان يدخلأ في نطاق العمل الفلسفى ، فالفن ليس فلسفة .

٢ - ولعلنا نتساءل أيضا عما اذا كان ( الفن يعتبر تاريخيا ) أى أن يكون في أصله أداة طيعة لمادة التطور التاريخى والاحداث المتأبعة على مسرح الحياة الانسانية ؟

والجواب بالنفى ، فالفنان لا يشترط فيه أن يكون مؤرخا أى أن يكون أميناً في سرد الحوادث التاريخية ، بل له أن يصور التاريخ كما يراهوله أن يصوغ حوادث التاريخ وشخصياته حسب انطباعاته وحسب انعكاسات هذه الاحداث وهذه الشخصيات على ذاته ، فحينما كتب



سوف مسرحية ( كليبواترا ) ثم يعمد كثيرا بتسجيل الوقائع التاريخية في دقة ، بل عنى أكثر من هذا بإبراز شخصية كليبواترا كما يحسبها هو : كنموذج شخصي ترتبط به صور فنية متعددة : عكس أفعاله على الحوادث فتتراءى له في لون خاص ، وليس كما حدث فعلا في التاريخ بل لقد عنى أيضا بإخراج هذه الصورة الفنية - وهي القصة - متكاملة العناصر مجبوكا حيكافنيا بحيث تنتهي الى نتيجة تحل مشكلة القصة ، هذا بالإضافة الى ادخال قدر من الفكاهة والمرح لكي تسهل متابعتها ولكي تكون أداة للترويح عن النفس والى توجيه النظر الى طبيعة أو نسق غير مألوف ، وكل هذه أمور لا يمكن الاغناء بأنها ذات صبغة تاريخية أو أنها حدثت بالفعل في حياة كليبواترا .

وإذا فهدف الفنان ليس التسجيل التاريخي ، بل هو الخلق الفني ، وإذا كان النقد التاريخي يحاول التمييز ما هو واقع وما هو غير واقع فإن الفنان لا يجهد نفسه في ذلك ولا يتعرض لمناقشة صدق الوقائع أو صحتها التاريخية بل يتعرض فقط لوسائل التعبير المختلفة عن الحدس الجمالي للصور التي تتبع من أعماله .

وعلى الجملة فإن النقاد لا يهتمون كثيرا بصحة الواقع التاريخي في العمل الفني كما هو الحال في مسرحية كليبواترا ، مثلا إذ أن تمت اختلافا جوهريا بين عمل الفنان وعمل المؤرخ .

ومع هذا فالفنان لا يستطيع التحلل تماما من كل الحدود المستى تفرضها الوقائع التاريخية ، فلا يمكن لقصى مثلا أن يصور الطاغية نيرون في صورة حكيم مصلح ينطوى قلبه على الخير ، أو يخرج لنا نابليون في صورة جبان مذعور ، أو يعطينا صورة مشوهة ومعيّرة عن الواقع لشخصية ما

فالمعمل الفني الذي يستمد مادته من التاريخ وإن كان لا يجب أن يكون مطابقا للوقائع التاريخية إلا أنه يجب ألا يخرج عن الاطار المسموح للضوء التاريخي .

### ٢ - هل الفن علم طبيعي ؟

ليس الفن أيضا علما طبيعيا إذ أن العلم الطبيعي يهتم بجميع الحقائق وتنظيمها بقصد تفسيرها ، أي أنه ينتقل من الوقائع المادية إلى الكشف عن قوانين سيرها في الطبيعة ، وكذلك العلم الرياضي فإنه يستخدم منهج البرهان القائم على البديهيات والمسلطات الرياضية . أما الفن فإنه لا يستخدم التجريد أو البرهان كمنهج ولا يخضع للتفرض أو للتصنيف العلمي ، بل هو ينبع من ذاتية الفنان المتفاعلة مع الموضوع . ونقصد بقولنا أن الفن ليس علما طبيعيا ، أن نبين في جلاء ووضوح أن المعمل الفني أبعد من أن نعد مجرد محاكاة للطبيعة ، ففي الرسم مثلا لا يجب أن تطالب الفنان بأن يكون كآلة التصوير التي تلتقط المناظر كما هو في أدق تفاصيلها . بل أن الفنان في هذه الحالة هو الذي يسبق طابعه الذاتي عن مناظر الطبيعة فتخرج هذه المناظر فسي لوحاته وقد اختلطت بفكرته هو عنها وانفعالاته الخاصة : وطى الجملة فإن المنظر الطبيعي الذي يشكله الفنان في لوحته يكون حينئذ نتيجته لحدس جمالي تابع من أعماق ذاتيته وقد يختزل فيه بعض الحقائق لسبق الطبيعية ، وقد يظهرها بطريقة تخالف ما هي عليه في الواقع وهو لا يخضع في هذا كله إلا لمعاملين : المهارة أي جودة الصنع الفنية ثم الحدس الجمالي للصورة .

٤ - وكذلك فان الفن ليس عملا يقوم على الوهم :

ذلك أن العمل القائم على الوهم ينتقل من صورة الى أخرى وانتقالا سريعا لتنوع السمة والمرح والبهجة والراحة كما نجد في الأعمال الفنية غير الهادفة والتي تقصد فيها الاحداث والحركات لذاتها . الا اذا كان العمل الفني يعالج موضوع الوهم نفسه .

٥ - ليس الفن صدى مباشر للانفعالات الموقوتة : التي تعرض للانسان فالفنان كالشاعر مثلا لا يفعل مباشرة أمام موقف ما كأن يبكي أو يصرخ أو يقهقه إذ أن هذه تكون في العادة ردودا سريعة على الموقف المختلفة وتعبيرات مباشرة عن الانفعالات . والفنان الأصيل يحذر من أن ينساق وراءها إذ هو يتمهل فتفاعل صورته التي يحدسها — مع الانفعالات المحيط بها . فيصدرون عن الفنان تعبير غني رائع . قد يكون أبياتا متناقة أو لحنا موسيقيا جميلا أو صورة رائعة تخضع لمنطق الفن وأصول الصناعة الفنية واساليبها .

وإذن فالفنان قد يستجيب للانفعالات ، ولكنه لا يسمح لنفسه بأن يكون مجرد مصدر لردود تلقائية دون وعي كالصراخ أو الضحك السريع بل هو يحول الانفعالات الى تعبير فني ، وهو يتخذ أسلوبا يمارس عن طريقه نوعا من التحكم العقلي والتأمل العميق . فالفرق إذن بين الانفعالات المباشرة وهي ذات صبغة شعورية بحتة — والعمل الفني الذي نتحدث عن الجمالي هو أننا نضيف الى العامل الشعوري أي

الانفعالات غاملا غلبا أساسه التأمل ، ويتضمن عدة عمليات مختلفة من تدوير اقتباس وخيال وإضافة وحذف وابتكار وكشف الخ . وهذا تكون للفن صبغة سامية إذ أنه على هذا التحرر يحررت عن الصراطيق والانفعالات

أشرة هـ لى أنه ينطوى على قوة تطهير تستهدف تنقية النفس هـ ولهذا  
 في الفلسفة يخطون بعض صور التعبير الفني كالموسيقى والرقص لتكون  
 لا ساعدا في الوصول الى حالة التطهير هـ وكان النيتاغوريون أول  
 أشار الى فائدة الموسيقى في التطهير الروحي هـ وكذلك فان الموسيقى  
 لا كهن من الفنون الجميلة تتخذ كأداة للعلاج النفسى هـ

وتتميز التعبير الفني بأنه غير محدود فهو ينتشر ويذيع ويؤثر فى  
 كل زمان ومكان فيحدث لهم خزنات وألما أو رغبة أو رهبة هـ نشاطا أو  
 تقاعسا هـ الخ وقد يخلد هـ بينما نجد ان الانفعال الوقتى المباشر  
 تنقضى أثره بانقضاء زمنه هـ فالصورة المضحكة أو الكوميديا اذا كانت عملا  
 نيا أصيلا تبقى عالقة فى أذهان الناس ووجدانهم كما هو الحال فى قصة  
 دون كيشوت وهى ممارسة فنية للخير المثالى هـ مرغم مذاجة البطشيل  
 والسخرية التى نحسها بين جوانبنا حين نقرأ مواقفة المضحكة وهو يندفع  
 بمصارع الطاحونة مثلا وغير ذلك مما يشير الضحك والسخرية فى نفوسنا هـ  
 رغم هذا كله فان ثمة محاولة فنية رائعة لمرض صورة من النماذج البشرية  
 المثالية فى سياق فنى محكم هـ وينطبق هذا أيضا على مسرحيات نجيب  
 الريحانى فقد كانت تعتمد على الفكرة والصور الفنية النقدية الى جانب  
 المواقف المضحكة ذات الصفة الترفيحية هـ اذ أنها تشتمل فى الغالب  
 على نقد شديد للحاكم والتاجر وصاحب العمل والمحامى ولأصحاب المهن  
 على اختلاف طبقاتهم وتنوع حرفهم هـ وليست الطهارة وحدها هى التى  
 تبقى وتخلد اذا كانت عملا فنيا أصيلا هـ بل ان هذه ينطبق على الفن  
 التراجيدى أيضا فهو يخلد ويبقى من حيث أنه يشير فى نفوسنا الحسب  
 أو الكراهية لشيء ما فيربطنا به بنوع من المشاركة الوجدانية كما سنرى فيما  
 بعد هـ ومع هذا فان المأساة التى تشير فى نفوسنا الحزن والالأم فحسب



دون انطباعها على فكرة ما أو صورة سية مبدعة لا تعتبر فنا أصيلا . وهكذا أيضا فان الملهاة التي تقوم أصلا على إثارة الضحك والمرح فحسب ، لا يكتب لها الخلود وتعتبر من قبيل التزهيج المرفه عن النفس والموقسوت بزمان صدره ونحن اذا استعرضنا ما شاهدناه من تشبيهات مضحكة نجد أن من بينها ما تبقى له أثر في نفوسنا رغم مضي مدة طويلة على مشاهدته أو قراءاته والسبب في هذا أن العمل الأول كتب له الخلود لأنه يقوم على حدس فني لصورة فريدة تتناولتها يد الفنان بتشكيل حاذق فاصبحت عملا متازا كما هو الحال فعلا في رواية ( البخيل لموليير ) وكذلك مخريسة ( فولتير ) وتهكمه اللاذع وأعمال ( برنارد شو ) ذات النقد اللاذع الساخر

#### ٦ - ليس الفن خطابة أو تعليما أو تهذيبا :

يتفق ذلك مع ما سبق أن أشرنا اليه من أنه لا يمكن أن يكون الفن وسيلة تخدم أية غاية أو نظرية مستمدة من الحقائق التاريخية أو الفلسفية أو العلمية أو من مذاهب سياسية أو أخلاقية أو دينية ، فهو لن يكون بهذه الصفة فنا خالما الا اذا كان متزجا بمشاعر الفنان وصادرا عن أعماق ذاته . ولا تخرج الخطابة عما أشرنا اليه ، فالخطابة كفن ممن الفنون لا يمكن أن تعرف بصيغتها الفنية اذا لم تكن صادرة عن حس مرهف للخطيب ومشاعر دافقة تحتاج جوانبه فيندفع في فصاحة وفي زلافة تعبيرة . اما اذا كانت الخطابة موجهة الى غاية معينة ، كأن تكون موجهة الى أمر سياسي أو ديني . الخ . كما يحدث في الاجتماعات السياسية أو في حلقات الارشاد الديني أو التهذيب الأخلاقي فان الخطيب فسي هذه الحالات لا يمكن أن يسمى غنانا لأنه انما يعبر عن حقائق فلا ينطوي تعبيرة على خلق أو ابداع فني لصور جمالية الا اذا اعتبرنا جمال الاسلوب

وقوة التأثير الخطابى نوط من الفن الخالص وترى أن كثيرين من الفنانين يسخرون من الخطابة والشعر الدينى فقولتير يقول " أن الأشعار المقدسة حقا لأن احدا لا يلمسها " أى أن احدا لا يقرأها لأنها ليست من قبيل الأعمال الفنية بل هى تعبير عن تصوير للقدرة الخارقة لأساسه الرهبة والخوف أو الثواب أو الرجاء .

### ثالثا - علاقة الفن بأنواع النشاط الانسانى الأخرى :

لا يمكن فى الواقع فصل النشاط الفنى عن أوجه النشاط العقلى الأخرى فليس الشعور الذى يقوم عليه الفن شعورا منعزلا عن العقل بل هو شعور يحتاج بأفكاره ورغباته وأفعاله السابقة والحالية ، ومن ثم فإن الفنان لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن الحياة وتيارات الفكر والا كان فنه نوط من الانطباعات الخالية من أى محتوى .

واذن فالعمل الفنى لا بد أن يكون أساسه الشخصية الانسانية الكاملة ولما كان كمال هذه الشخصية فيما تتحلى به من أخلاق أى فسى الشعور الخلقى ، لذلك فان مؤرخى الفن وفلاسفة الجمال قد يرون فسى الأخلاق أو فى الضمير الخلقى أساسا للفن ، وقد لا نوافق نحن على مذهب ما يذهب اليه اتباع هذه المدرسة حين يربطون الأخلاق بالجمال أو بمعنى آخر يطابقون بين الخير والجمال .

ومهما يكن أمر هذه النظرية ، والنظرية المعارضة لها ، الا أنه من الأهمية بمكان أن يكون الفنان ذا حس مرهف يشعر شعورا واضحا بمعانى الخير والشر والفضيلة والرذيلة ودقة شعوره بهذه المعانى لا يفسر على أنه تحيز لطرف منها ضد الآخر أو أنه ينتصر مثلا لمعانى الخير والفضيلة

كما تراها المذاهب الأخلاقية المختلفة ، فالفنان انسان حر طليق لا يقيد به أى عرف أو منفعة ولا ينساق بعنه وراء أى من هذه المعانسي وليس الفنان أيضا مطالبا بأن يتصف بشئ من هذه الصفات فلا يجب أن يكون قديما ليكتب قصائد التضحية وأروع ملاحم النكاح والفداء الدينى بل نحن نرى على العكس من ذلك ، أن الكثير من الفنانين يجيئون التعبير عن عكس الحالات التى يتصفون بها ، فالشاعر الجبان يجيئ الشعر فى البطولة لأن فى ذلك نوعا من التعويض النفسى على عقدة النفس .

ومن ناحية أخرى نجد أن الفن لا يعترض وجود النشاط العقلى الأخرى بل العكس هو الصحيح ، وهو أن الوان النشاط العقلى على مختلف صورها تحتاج الى الصيغ الفنية لكى تظهر ولكى تشيع . وأبسط هذه الصيغ الفنية هى الكتابة ( الخط ) - فالخط أثر فنى بديع نفسه بالجمال أو بالقبح ، وهو أيضا أداة اجتماعية أساسية للتفاهم بين الناس فإذا كان هذا الخط منطوقا أى شغيا فإنه يصبح أداة للجدال والمناقشة والاتصال اليومى بين الأفراد والجماعات وكذلك فإن الخط مكتوبا أو مقروئا أداة العلم والحضارات عبر الاجيال وكذلك الفناء والرقص والرسم والنحت والآثار المختلفة بها عليها من نقوش تاريخية ، كل هذه أعمال فنية ذات أصالة فى أسلوبها الفنى ، على الرغم من أنها تخدم جميع أنواع النشاط الانسانى ، وفى كل ناحية من نواحي النشاط الاجتماعى يتدخل الفن لكى يعطى مسحة جمالية ولمسة فنية أخيرة لأنه من آثار النشاط الانسانى . وكذلك فإن الفن فى المجتمع كما يقول ريسد فى كتابه " الفن والمجتمع " .

هو " همزة الرجل بين الناس في المجتمع " .  
كما أن التقدير الجمالي لأعمال الفنان يخلق رأيا عاما ومثابرة  
التوافق والتضامن بين الناس ، فالتوافق الناس في الحكم على أغنية ما فسر  
يجتمع ممين بأنها جميلة هذا الاتفاق يدعم قوى التماسك الاجتماعي في  
المجتمع وقد يستغل البعض هذا التماسك في مواقف خاصة .

بالخلاصة : أن التشكك الفني لا يمكن أن يكون بمعزل عن أوجه  
النشاط الانساني الأخرى على الرغم من أن المظاهر الفنية — كما قلنا —  
ذات أصالة فريدة تنبثق من أعمال الفنان الذي لا يسمح لأي تيار آخر  
خارج ذاتيته بأن يسترق إنتاجه الفني النابع من تلقائياته الخفية .



## الفصل التاسع

### تفسير الظواهر الفنية أو مشكلة الابداع الفني

تبين لنا اذن من دراستنا لعناصر العمل الفني انه يقوم على  
المادة والموضوع والتفسير ، فما حقيقة عملية الخلق التي تلد اثرا فنيا  
او بمعنى آخر كيف تفسر ميلاد فنس؟ الفني ؟

#### ١ - نظرية الالهام والمبقرة :

يرى البعض وعلى رأسهم افلاطون ان الفن مصدره الهام وحسب  
من عالم مثالي فائق للطبيعة ، والفنان رجل ملهم يعتمد فنه من رسات  
الفنون . فالفن اذن مظهر من مظاهر المبقرة وضرب من الجنون  
الالهي ، او هو من قبيل الوجد الصوفي ، ولا تحمل رسالة هذا الالهام  
الا افراد ذوو حس مرهف مشبوب العاطفة . ويمتاز الفنان عن عامة الناس  
ويشد عنهم في مزاجه وفي سلوكه ، وهو لا يعدو أن يكون احد القوابل  
السلبية التي تنتظر انهماك المطرأى الالهام دون أى تدخل ايجابى  
من ناحية الذات . فلما رتين وهو من دعاة هذه النظرية يقول : انه لا  
يفكر على الاطلاق وانا افكاره هي التي " تفكر " له وقد اشار " جيته "   
الى انه حينما كتب " آلام فرتر " لم يبدل أى مجهود شعورى فسمى  
تدبيجها اللهم الا الانصات المرهف الى هواجسه الباطنية ، وكذلك  
ما ذكر عن " شوبان " من أن الابداع الفني عند كان تلقائيا " سحرى "   
يرد عليه دون أن يتوقعه ، وقول " كولردج " من أنه يكتب أثناء نومه كما  
لو كان مسحورا ، والشعراء جميعا يتكلمون عن شياطين الشعر وكيف

أن شاعر أسير لشیطان خاضع له فالفنان اذن أسير فی يد قوة علیها  
تسيطر علیه وتوجهه الى غاياتها كما یقول " نیتشه " . هذا هو مجمل  
موقف الالهام والعبقرية فی تفسیر الابداع الفنى . ویبدو أن النزعة  
الرومانطیة فی الفن كانت هی المسئول الأول عن المبالغة فی هذه  
الناحية والاستسلام لاحلام الیقظة وخیالات اللاشعور . على أن الفنون  
التمثيلية ومنها المسرح هی بطبیعتها أقل الفنون استسلاما لهذه  
النزعة لأن اصحابها یقررون أنهم استمدوا أفكارهم من ملاحظة الطبیعة  
ومخالطة الناس .

والذى یجب أن نشیر الیه بهذا الصدد أن اصحاب النزعة  
الرومانطیة یتناسون أن الفن وان كان ابتكارا شخصا الا أنه یقوم على  
الخبرة المتوارثة أى بمعنى انه یتنسب الى الطراز الفنى السائد الذى  
هو صلة الحضارة والمجتمع فی تاریخها الطویل .

## ٢ - النظرية العقلية :

واذا كان اصحاب نظرية الالهام یتحدثون عن فعل حدسى معارض  
للعقل ، فان العقلیین قد ذهبوا الى أن العبقرية فی الفن لا تعارض  
العقل مطلقا بل هی فعل بصیر مستتیر یحققه عقل ناضج راع قد امتسك  
زمام نفسه . وقد انتقد دى لاكروا موقف مدرسة الالهام وذهب الى أنه  
لیس حقيقة أن الخلق الفنى یقوم على ما یشبه الوجد الصوفى او الحدس  
الدينى أو الاشرافى الالهى ، ولیس هو نوط من الاجترار اللاشعورى  
كما ادعى شوبنهاور ، بل هو صنعة وجهد بالغ راع وتمثل ناقد ، واردة  
بضاعة ، ولیس فی مقدور الذاكرة أو الذكاء أو الخیال انتاج أى عمل  
فنى بدون تدخل الجهد التکيکى فی تنظیم المادة الخام .

بشئ صورة أخرى للموقف العقلي في تفسير الابداع الفني ، حيث

يرى ( كانت ) يرجع العمل الفني الى قوانين وشروط أولية

سابقة على التجربة ولتساها ليست مشتقة من عالم مثالي يتجاوز التجربة  
الانسانية بل مشتقة من قوانين الادراكية وهو يشير الى شروط أربعة يخضع  
لها العمل الفني وهي : الكيف أي تقويم العمل الفني من

حيث الصورة والتناسق لا من حيث السعة والمنفعة ثم الكم

أي عدد المعجبين به بناءً على مدى تناسق الصورة أو اتساق الكيف يسمى  
أيضاً بالكم الاعجابي فالأثر الجليل يحمل في ذاته قوة انتشاره ونعم  
الاعجاب به عند الناس ، ثم الترابط أي كون العمل الفني

غاية في ذاته أي ارتباط الوسيلة بالغاية وانطباقها ، فالعمل الفني  
لا غاية له غير ذاته ومن هنا تتقوى الصفة التفعيلية وينتفى إخضاع القيمة  
الجمالية لغاية أخرى غير ذاتها وأخيراً الحالة التي عليها الفنان أو

المتذوق للأثر الفني وذلك يعني أن الحكم الجمالي ينصب

على واقعة حدثت في التجربة وأساس هذا الحكم ضرورة ذاتية يعبر بها  
موضوعها بافتراض وجود احساس مشترك ، فكل ما هو جميل موضوع استحسان  
بالضرورة ، وهذا تصبح سمة الجمال نوطاً من الأمر الجمالي المطلق  
الذي يشبه الى حد ما الأمر المطلق في ميدان الأخلاق ، ولكن هذا  
الأمر ليس أولياً مطلقاً كما هو الحال في الأحكام الرياضية والطبيعية .

وهذه الشروط الأربعة للعمل الفني تجعل من عملية الابداع الفني

فعلاً صادراً عن قوانين الادراكية مجتمعة وليس عن فردية الفنان ، وكذلك  
فإنها تعتبر شروطاً لحكمنا على الأثر الفني بالجمال أو بالقيح وهي شروط  
مشتقة من طبيعة النفس الواعية بمعنى أنها تتطلب تفكيراً أو تطبيقاً ، وتمثل  
فناً عقلياً مجبرعياً . وهذه الطريقة يعبر ( كانت ) موضوعية الاحكام

## الجمالية .

### ٢ - النظرية الاجتماعية :

إذا ما انتقلنا الى المدرسة الاجتماعية نجد اصحابها يبحثون عن " الدور " الذى يضطلع به المجتمع فى العملية الابداعية وكان تسيين أول من تكلم عن النزعة الاجتماعية فى ميدان الفن ، فهاجم الاحكام المعيارية وقال : ان الفن وليد المجتمع ، ورفض بشدة نظرية القائلين بالفن للفن ، وكذلك فان المثل الاعلى فى الفن لا وجود له عنده . والفن حسب رأيه ليس انتاجا مordia بل هو ضرب من الصناعة أو الانتاج الجمعى ، والمعيير الفنية معايير حضارية ذات اصل اجتماعى والصنعة الفنية وقوانينها مستنبطة من الحياة الجمالية للجماعة وبذلك يصبح الحكم الجمالى الذى تصدره الجماعة على العمل الفنى بمثابة شهادة بنجاحه واذن فالقيمة الفنية اجتماعية أى انها بحاجة الى شهادة الجمهور أى المجتمع . والفنان ليس كائنًا منعزلا عن المجتمع ، بل هو كائن اجتماعى يعيش فى بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية يستجيب لموتراتها وينضج للتيارات الجمالية السائدة فيها ، وحتى اذا بدت منه ثورة على هذه التيارات فانها لا بد من أن تمتد الى تيارات سلفية معارضة تفسرى فى المجتمع وتشجع على التمرد ، لانهيار النظم العتيقة أو ظهور حركة تجديد اجتماعية . . الخ . فالقطيعة بين الفنان والمجتمع فى حال المعارضة تكون ظاهرة دائما ، اذ أن الفنان مندمج حتما فى التراث الحضارى للمجتمع بالاضافة الى وراثته الخاصة وظروفه الشخصية . والواقع ان لكل فترة زمانية مجموعة خاصة من التدرجات والطورز الفنية ، ففناننا من عصر النهضة لم يمتطاع طابع طائر أو روح حية خاصة تضيع بينهم \* والعلم من



الأولى الحديث له طابعه الخاص رغم تشعب المدارس وتعارضها .

ويلخص دور كاييم اتجاهات المدرسة الاجتماعية بصدد الفن بقوله  
ان الفن ظاهرة اجتماعية وانه انتاج نسبي يخضع لطريف الزمان والمكان  
وهو عمل له أصول خاصة به وله مدارس ، ولا يبنى على مخاطر العبقرية  
الفردية ، وهو اجتماعي أيضا من ناحية أنه يتطلب جمهورا يعجب به  
ويقدره . وعلى هذا فالفنان في نظر دور كيم لا يعبر عن " الانا " بل عن  
" نحن " أي عن المجتمع بأسره ولا يتم ذلك عن طريق التأمل الشموري  
بل عن طريق الاختيار اللاشموري وهو ما يشبه الحل الفني نتيجة  
الاحصاب الذي تم عن طريق المجتمع . ولهذا فقد يتوهم الفنان ان  
الحل الفني يصدر عن الالهام أو الوحي ما داموا لا يملكون بأيديهم  
التأثير خيوط الاجتماع التي تكون في الواقع بعيدة الفور متشابكة تماما  
ومعقدة ومتداخلة . وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الاعمال الفنية  
الا أن الأصالة الفنية عند هذه المدرسة تتمثل في أن يدخل الفنان على  
التراث الفني للمجتمع تعديلات وتطورات أو تأليفات لم تكن مدركة من قبل  
مع أنها تكون موجودة في المجتمع ومشتقة من كيانه ، واذن فالابداع الفني  
قائم على :

أ - المؤثرات الحضارية وهي البيئة الطبيعية ، والجنس ( وهو  
يمثل ما يرثه الفنان عن قومه من اتجاهات فنية معينة ) ثم التيارات الجمالية  
السائدة .

ب - أساليب الصنعة والتقاليد الفنية ( أي تكتية الفن ) والتراث  
الفني عبر التاريخ .

ج - الوعي الجمالي للمجتمع في عصر الفنان .

## ٤ - النظرية التأثرية أو الانطبائية :

لكن التأثيرين وقد قامت مدركاتهم أصلا على توضيح تأثير الاغراض على الأجسام ومنهم ( رنوار ) و ( طانيه ) و ( سيزنى ) عارضوا أصحاب المدرسة الاجتماعية وذهبوا الى أن العمل الفني لا يمكن أن يفسر فقط بالتأثيرات الاجتماعية • أو بتراث الماضى وتيارات الحاضر • ذلك لأننا نشعر أمام العمل الفني بأننا نراه للمرة الأولى وأنه نسيج وحده • وأنه شئ غريب ليس كمثل أى شئ آخر وهو يحمل طابعا أصيلا قد لا يسهل ارجاعه الى غيره من الاعمال الفنية الأخرى وهذا هو تفسير الاصاله عند التأثيريين • فالعمل الفني الاصيل لا تعلوه سمه الاختلاف مع تيارات المجتمع • بل هو على العكس من ذلك يحدث ضربا من التحول والانفصال وكأنه حقيقة جديدة تماما على الوسط الفني الذى ظهر فيه فتدهش لئنه ونعجب بموكانه سر يذيعه الفنان لأول مرة • وليس كما يقول الاجتماعيون أن العمل الفني مستق من المجتمع ومن تراثه وأنه مهما انعزل عن المجتمع فانه يعود اليه عن طريق الجمهور الذى يرجع اليه وحده تفهم العمل الفني • ويستند موقف التأثيريين بهذا الصدد • الى أنه حتى الفنان نفسه لا يعلم مقدما الصورة الكلمة لعمله الفني قبل ان ينتجزه • ومن ثم لا يستطيع أحد أن يقدر مقدما مدى ما يصل اليه العمل الفني من اصاله اذ الاصل فى عملية الابداع الفني هو الشعور بالرغبة او بالحاجة الى تحقيق شئ ما لا يلبث أن يتكشف تدريجيا خلال الأداء او التنفيذ • وقبل ذلك لا يمكن حصره فهو نداء لا محدود وفكرة منطلقة الى العملى وحتى اذا كان لدى الفنان تصور أولى لعمله الفني فان ما يتم تحقيقه بالفعل قد لا يتطابق فى النهاية مع تصور الأول • بل ربما زاد عليه أو نسخه أو عارضه • ومن هذا يتضح لنا أن الابتكار الفني لا يتم الا خلال

الأداة الفنية ويقول ( فان جورج ) " ان المصنعة الإبداعية عضلا ، لها تقوم على حصيلة ضخمة من الخبرة الطويلة والعمل المصنعي والدراسته المستمرة التي هي أدوات الإبداع ، الا أن تمام العمل الفني واستيفاح أمره لا يمكن أن يتحقق مقدما ، بل لا بد من الأداء والتنفيذ ، إذ هو المحك الأول لكل فكرة فنية " .

#### • - موقف مدرسة التحليل النفسي ( فرويد ) :

وننتقل بعد هذا الى تفسير آخر لعملية الإبداع الفني يخالف موقف مدرسة الإلهام والمدرسة الاجتماعية والتأثرية ، وهو موقف مدرسة التحليل النفسي . تحاول هذه المدرسة أن نستخلص العمل الفني من صميم الخبرات الشخصية للفنان . إذ هو في نظرها شخص منطوق على نفسه يقترب كثيرا من حالة المريض النفسي " العصابي " وأعماله الفنية ليست سوى وسائل للتفكير عن رغباته الجنسية المكبوتة . وقد اتخذ فرويد " ليونارد دافنشي " مثالا لتأييد نظريته . فقد كان دافنشي ابنا غير شرعي . ما دفع به الى الارتباط بوالدته ارتباطا زائدا الامر الذي فشل معه في تكوين علاقات عاطفية مع الجنس الآخر - فيما بعد - ومن ثم فقد ظهرت لديه انحرافات جنسية شاذة في علاقاته بتلامذته والمجبيين به ، وقد ظهرت هذه الاتجاهات في أعمال فنية في لوحة المونا ليزا مثلا ، وفي لوحة يوحنا المعمدان حينما خلط الذكور قبالانوثه . فالفن اذن عند دافنشي لم يكن سوى عملية اعلاء أو تساهل الغريزة الجنسية أو بمثابة منعذ لطاقة الليبدو وتحويل لها من الاشباع الحقيقي وتوجيهها الى الاساليب المثالية والرمزية للتعبير .

فعملية الابداع الفنى عند فرويد تصدر عن العقل الباطن -  
أو اللاشعور وما فيه من عقد مكبوتة ترجع فى صميمها الى الفريزة الجنسية  
ولكن الفنان يختلف عن المريض العصائى فى أن القدرات التشكيلية  
التي لديه تتيح له المرونة الكافية لتشكيل صور التماهى والتعبير عن  
اللاشعور بما فيه من ذكريات مكبوتة ينحدر بعضها من عهد الطفولة  
" كمقدمة أوديب " مثلا وكذلك يختار الفنان بأنه لا يهضم الحوادث  
المؤلم كالعصائى ، بل هو يحاول عرضه والتفيس عن الكبت وكأنه  
يقوم بعملية تطهير . ويشرح شارل بودوان نظرية فرويد فى الخلق  
الفنى اللاشعورى بأنها تصور ذلك الانفجار اللاشعورى الفريد الذى  
يحدث فى الحياة الشمورية ، وهو انفجار تلك الرغبات التي لم ينجح  
الرقب النفسى فى كبتها . فالميل الجنسية والرغبات المنحرفة تلزم  
المراه بان يختار واحدا من امرين : إما الصراع مع العالم الاجتماعى  
أو التوازن الباطنى ، وليس معنى هذا أن كل أعلاء أو أتمام يأخذ  
صورة العمل الفنى ، بل لابد من وجود استعداد خاص أو قدرات  
خاصة للابداع لا تتوفر لغير المباشرة من اهل الفن ، فليس فى قدرة  
كل فرد أن يحول الاعلاء الى ابداع فنى .

#### ٦ - موقف يونج :

وقد تصدى بعد هذا العالم النفسى ( يونج ) للكشف عن مصدر  
عملية الابداع الفنى فهو يذكر " أن العمل الفنى انما يحدث نتيجة  
لضروب شتى معقدة من النشاط الشعورى الإرادى والنشاط اللاشعورى  
ولهذا فلا يمكن أن ينجح المحاولات العيانية وحدها فى تفسير الظاهرة  
الفنية إذ ما اتجهت الى العنصر الخفى الذى ينبج أن شئنا الذى نرأه



الاعمال الفنية نفسها لمعرفة خصائصها وفهم حقيقة الظواهرات الفنية من خلال الانتاج الفني نفسه . اذ أن الفن ليس انتاجا شخصيا ، بل هو نشاط صادر عن الروح الجماعية أو الانسان الجمعى وكان النشاط الفني يرجع الى حافز فطرى يتملك الوجود البشرى بأسره وسيطر عليه ويسخره . ومن ثم فان صراعا ينشأ بين شخصية الفنان الفردية وعلمية الابداع الشخصية التى تطفى على الجانب الشخصى فى حياة الفنان فتشير فى نفسه المسخط والتبرم والتعاسة وهذا هو ثمن المنحة الفنية التى يختص بها اللاشعور أو الضمير أو الوجدان الجمالى فيجعله اداة لحمل رسالته المقدسة .

فعند يونج اذن نجد أن اللاشعور الجمعى ، لى لا شعور البشرية جمعا ، هو مصدر علمية الابداع الفنى ، ولهذا فقد ربط " يونج " بين الفن والوجود بصفة عامة ، واختص الفنان وحده من بين غيره من الناس بالقدرة على ادراك محتويات اللا شعور الجمعى ، ولهذا فان يونج يذكر لنا أن العمل الفنى - أى رسالة اللاشعور الجمعى - هى التى تخلق الفنان لا العكس ، فجيتته مثلا لم يخلق فاوست ، بل فاوست هو الذى خلق جيتته .

## الفصل العاشر

### النشأة التاريخية للفن

---

إذا كان الفن هو ميدان التجارب الجمالية أو هو أساس أحكامنا الجمالية أو هو بمعنى آخر ، موضوع التجربة الجمالية والذوق الجمالي ، فإنه يتعين علينا أن نعرف كيف نشأ تاريخيا عند الإنسان وما هو الاصل التاريخي للظاهرات الفنية ؟

لقد اختلفت الآراء والنظريات حول تفسير النشأة التاريخية للفن :

١ - والنظرية الاولى : التي عرضت لهذه المشكلة ، هي نظرية فرويد وهي ترجع النشاط الفني الى أثر الغريزة الجنسية في اللاشعور فالفن ان هو الا تعبير عن مكونات العقل الباطن التي ترسبتا تفسير الغريزة الجنسية .

٢ - أما هيرت سبنسر : فإنه يرجع الفن الى اللعب ويرى فيه نشاطا أرستقراطيا لا هدف له ، بل هو في نظره يتجه الى شغل أوقات الفراغ فحسب .

٣ - ورأي ثالث : هو الذي يقول به ( كارل بوشر ) الذي يرى أن الفن ينشأ خلال النشاط الاقتصادي . فالغناء مثلا وهو اسبق الفنون جميعا الى الظهور قد نشأ في أول امره مع العمل الجماعي اثنا جني المحاصيل أو الصيد أو غير ذلك ، ففي وسط العمل يتبرى احد العمال ويرفع يديه بالغناء ليرفعه عن العاطلين ويقتل من شعورهم بالاجهاد

٤ - والرأى الرابع : وهو الذى يقول به ( بوجل - Lé Boul )  
يرجع هذا الرأى نشأة الفن عند الانسان الى الحرب ، فيرى أن الفنون  
قد ابتكرت للتأثير على الأعداء وبث الرعب فى قلوبهم ، فالبداييين  
يضعون الريش الطويل المختلف الألوان على رؤوسهم ويطلبون على رؤوسهم  
بنقوش وأشكال مخيفة ويصدرون صيحة الحرب من قرون من المعظم والمعاج  
ويذقون الطبول وقد يرقصون أيضا استعدادا للحرب أو عند إعلانها .  
فمن المحتمل إذن أن يكون الفن قد نشأ من خلال الصراع القبلى الاول  
عن البداييين .

• أما النظرية الخامسة : هى نظرية اميل دور كايم فانها ترى  
فى الدين نظاما اجتماعيا هو الأصل فى نشأة الفنون جميعا ، فالديين  
عامل هام فى تشكيل حياة البداييين : إذ أن رجال الدين والمحبرة  
عند البداييين هم الذين كانوا يسيطرون على الحياة العامة ويتصدرون  
حفلات الأعياد والمراسم الدينية والزواج وندوات الصلح والسلام والحرب ،  
حيث كان العنصر الفنى يظهر بوضوح فى مشاهد الرقص الدينى البدايى  
ونغمات الموسيقى الجنائزية ، وصور وتماثيل آلهة العالم الآخر وكذلك  
الأرواح الشريرة . وللتدليل على صحة هذا الرأى يرجع أصحابه الى  
قدماى المصريين فيبينون كيف أن الطقوس الجنائزية - وهى طقوس دينية -  
كانت تقوم كلها على أعمال فنية من موسيقى ورقص ونحت وعمارة ورسم وغير  
ذلك ، وكان الفن فى القرون الوسطى الأوروبية بالمسيحية أوثق الارتباط  
وإذن فعلى رأى دور كايم تكون الفنون غاية دينية أى اجتماعية - والدين  
كنظام اجتماعى هو الأصل فى نشأة الفن .

ولكننا نرى بخلاف ذلك أن الفن نشاط فردى بحث صدره الفرد

ويضع لتأثيرات نفسية وعاطفية قد لا يتدخل المجتمع فيها ، فالشباب  
الذى يحب ويحبه بهذا الحب ينطلق من تلقاء نفسه معبرا عن هذا  
الحب فى صوت رخيم يغنى لفظاته ، أو هو يغنى ليسرى قلبه ، وقد يتناول  
بعض الأزهار فى نشوق الحب الذى يعتمر فؤاده فيرتبها فى شكل باقة  
ليهديها الى محبوبته وقد تستهويه مظاهر الجمال فى الطبيعة فينقل  
صورة منها الى كوخه فيرسم الشجرة والزهرة مقلدا بذلك جمال الطبيعة  
لأنه أحس بهذا الجمال . فالفن اذن ذو نشأة فردية وعاطفية بحسبه  
اذ هو تعبير صادق عن أحاسيس الفرد وانفعالاته ازاء الطبيعة وازاء  
الآخرين ، بحيث تكون النفس المعبرة هى أساس التفاعل وشروطه ، وهى  
التي تكون القابلة المضمون هذا التفاعل والمصدرة لرجحه على صورة  
تعبير فنى فريد فاذا كان الفنان يملك القدرة على التعبير عن هيبته  
الاحاسيس بالكلام المنشور ، قال نثر ، واذا كان يستطيع أن يعبر بكلام  
موزون مقفى قال شعرا واما اذا كان يعترى جوانب نفسه يتجاوز قدرته  
على التعبير فانه يتجه الى درجة أعلى وهى الموسيقى التصويرية ، واذا  
أراد أن يعبر بأسلوب آخر أكثر وضوحا فانه يعبر بالرسم أو النحت فهذا  
كله انواع من الانصاح عن النفس والتعبير عن مكوناتها .



## الفصل الحادى عشر

### تقسيمات الفنون الجميلة

---

#### الجمال والفن :

قبل أن تنتقل الى دراسة المبادئ الفنية وهى المصدر الاول للنظريات الجمالية يجدر بنا أن نوضح الترابط الأساسى أو العلاقة الموضوعية بين الجمال والفن فإذا لم يكن الجمال معطية فائقة للحس أى معنى يجاوز الحس وهو عليه ، وإذا لم يكن أيضا شيئا محسوسا أى ظاهرة طبيعية محسوسة فهو أيضا ليس صورة خالصة أولية ، وهو كذلك ليس من صنع العقل ، وعلى هذا فان هذه المواقف الميتافيزيقية والتصورية والعقلية تتفق كلها فى أسباب أنها تتجه الى إيجاد أساس عام للحكم الجمالى يحذف فيه العامل الشخصى . والحقيقة أن الجمال " قيمة " ونحن نعرف ان القيم تصدر فى اصلها عن العقل ولكنها تتحدد وتتغير حينما تتصل بالواقع ، ان الشئ الجميل مثلا ، ليس جميلا لأنه يتضمن معنى انسانيا عقليا عن الجمال فحسب ، بل أن الجمال الذى تحكم به على هذا الشئ هو نتيجة للعلاقة الجدلية أى للترابط المتفاعل بين الانسان والطبيعة ، أو بمعنى آخر يقوم الحكم الجمالى كنتيجة لعمل انسانى خلاق يبدأ من معطى طبيعى ويمر خلال نفسية الفنان وأصول صناعه الفنية ، هذا العمل الخلاق يتمثل فى موضوعات الفن ، والفن اذن هو ميدان الدراسة الجمالية الأساسية . والفن ليس تقليدا للطبيعة وعلى هذا قال مبحث الجمال هو فى نفس الوقت فلسفة للفن ، وليست هذه الفلسفة من نوع الميتافيزيقا أى أنها ليست ميتافيزيقا غيبية تبحث عن أصول

الشيء الجميل فيما وراء الطبيعة ، ولا هي تحاول أن تركب أوليسا  
معايير الشيء الجميل ، وكذلك لا تحاول تطبيق هذه المعايير تصفيا  
من الخارج على الفن ، بل هي تحاول أن تستمد معيار الشيء الجميل  
من النشاط الفني نفسه أى آثار الفنانين والكتاب كما تفعل فى الاخلاق  
تماما حينما تستخرج معيار السلوك لحياتنا الاخلاقية من أنماط السلوك  
التي نحياها ، ولهذا يجب علينا أن نستعرض سائر ميادين النشاط  
الفنى لكي يتعرف على هذه المعايير • والطريقة التي تتبعها فى ميدان  
الدراسات الجمالية لكي نصل الى تحديد هذه المعايير هي طريقة  
تصنيف الفنون •

### تصنيفات الفنون الجميلة : Classification of Arts

كيف تصنف الفنون الجميلة ؟ هل يمكن تصنيفها على أساس الحواس  
التي يمارس بها أو على أساس الحركة ؟ ان اى أساس من هذه الاسس  
قد يبدو ناقصا • وسنرى من التصنيفات التالية كيف يضع الفلاسفة  
والجمالون تصنيفاتهم للفنون •

### تصنيف كانت :

يميز كانت بين أنواع مختلفة من الفنون الجميلة أولها : الفنون  
الكلامية وهي النثر الأدبي والشعر وثانيها : الفنون التصويرية وهي التي  
تعبر عن الأفكار بطريقة حسية وهذه الفنون هي :

أولا - الفن التشكيلي : Plastique يتضمن النحت وهو

موضوع أعمال فنية يمكن أن توجد فى الطبيعة ويشتمل كذلك على العتارة  
وموضطاتها لا يمكن أن تنم إلا عن طريق الفن •

ثانيا : التصوير : هي أيضا المظهر الحس وتتضمن التصوير  
بالمعنى الخاص وفن الحدائق •

ثالثا : فنون اللعب بالاحساسات - *jeu des sens* مثل  
الموسيقى وهي فن الاحساسات السمعية • ثم الطونات أو فن التلويح<sup>٥١٨</sup>  
وهو فن الاحساس البصرى •

مضيف كانت الى هذه المجموعات الثلاث من الفنون طائفة من  
الفنون المركبة مثل : المسرح • والغناء والوبرا والرقص الخ •

## ٢ - تصنيف شونهاور :

يرتب شونهاور الفنون مثل ترتيبه للأفكار أو للمثل نفسها • على  
أساس التصورات التي أشرنا اليها سابقا •

أ - ففي الدرجة السفلى نجد فن العمارة وهو مجال افكار  
هندسية لا تلبث أن تحولها الارادة عند التنفيذ الى مجموعات هي  
صفات المادة : كالثقل والتناكس والمقاومة • وتترأى لنا الناحية  
الجمالية بين الثقل والمقاومة • معبر الثقل عن جهد المادة لكي تنفذ  
الى الأرض واما المقاومة فهي جهد المادة الذي يرفعها فوق الأرض عن  
طريق الاعمدة والدعامات • الخ • فاذن هناك عملية دفع وجذب بين  
الثقل والمقاومة • ويتكشف الجمال في فن العمارة في هذه العملية  
أو في هذه الحركة القائمة على الصراع بين الطرفين •

ب - ثم يلي ذلك الفنون التشكيلية وهي : النحت والرسم  
اما النحت فانه يكشف عن البنية الحركية للصورة الانسانية • ومن هنا  
نفسرا يثار شونهاور للتأثيل العارية حيث ترتبط رشاقة الحركة بالجمال

أما الرسم موضوعه المخلوق أو الطباع خصوصا في الرسم التاريخي .

ج - ثم الشعر : وهو يتجه الى حدس الافكار ولكن عن طريق التصورات المعبر عنها بالفاظ . ومن الشعر ما هو غائى وهو يعبر عن مكينة النفس وهدهدها الدائم الغير المتذبذب الذى يخشى نفسية الشاعر حينما يتأمل الطبيعة وذلك على عكس اضطراب ارادته المريضة الفارعة دائما

أما التراجيديا وهى النوع الثانى من الشعر - وتعد أسى انواعه - فهى تكشف لنا عن الجانب الفزع من حياتنا حينما نتعرض فى مواقفنا التمثيلية لذلك الصراع الفزع المخيف بين ارادتنا وذواتنا أو صراع الارادة مع نفسها أو مع القدر أو القوى الكونية التى لا تقوى على مغالبتها .

د - وأخيرا نجد الموسيقى خارج هذه الفنون جميعا فهى مستقلة تماما عن عالم الظواهر ، وتعبر عن صدق الصور وماهية العالم من وراء الافكار والارادة نفسها . وهى أيضا لغة كلية تعبر عن العواطف فسى أصالتها ونقاوتها كالفرح فى ذاته والالَم فى ذاته . . . وهى تعبر عن هاتين العاطفتين بعد أن تفصل عنهما حوافزهما .

٣ - وقد اضاف ليستج *Mc In* فكرتى الزمان والمكان كصورتين اوليتين للحساسية الى تصنيف شومنهاور : فقد ميز بين الفن التشكيسى المكانى الثابت ، والفن الشعرى الزمانى الحركى ، وكذلك نجد فسى العصر الحديث الأمريكى توماس هل جرين *Green* سنة ١٩٤٠ يذكر ستة فنون كبرى موزعة بين ثلاث مراتب ، اولها ثلاث فنون مجردة هسى الموسيقى وخاصيتها الزمان ، والعمارة وخاصيتها المكان ، والرقص وتجتمع فيه خاصيتا الزمان والمكان معا .



وفي ثانی هذه المراتب للفنون يوجد فنان تعبيرها أو تصويرها  
هما النحت والرسم وهما يطردان في المكان ، وفي ثالث هذه المراتب  
يوجد الفن الرمزي أي الأذب الذي يستند إلى عصر الزمان ، وهكذا  
نجد أن يتساق في نفس التيار الكائن الذي تأثر به  
" لينج " قبله .

٤ - أما عالم الجمال الفرنسي شارل لالو فقد وضع تصنيفا تركيبيا  
مستندا من نظرية الجشطالت في علم النفس ، فهو يميز بين تركيبات  
متعالية فرعية تصنيفها الفنون المختلفة إلى التركيبات الطبيعية :

أولا - تركيب السمع : وتتضاف إليه تركيبات ( الموسيقى الأوركستراية  
والكورالية ) .

ثانيا - تركيب البصر : وتتضاف إليه الرسم والنقش على زجاج  
الكنايس والصورة الفنية المعروفة " بالسينما وخیال الظل " .

ثالثا - تركيب الحركة : وتتضاف إليه ( الحركة الجسمية مثل  
البالية والأوبرا ) والحركة الظاهرية الطبيعية مثل حركة ( ينابيع الماء  
بالمشلات وغيرها ) .

رابعا - تركيب العمل : أو الفعل ويضاف إليه : ( المسرح ) .

خامسا - تركيب ينصب على التأليف بين المواد لتكوين صور كـ  
لاحظ في ( فن العمارة ) أو تركيب يحبر عن موجودات حية كما نجسد  
في فن ( النحت ) أو تركيب مواد نباتية كما هو الحال في فن الحدائق .

سادسا - تركيب اللغة والشعر .

سابعا - تركيب الحساسية كما نجد في فن ( ممارسة الحب او فن ممارسة الشهوة وفن الطبخ ) .

وفي كل من هذه المراتب نجد أن الصورة السابقة الموضوعة بـبين قوسين يمكن أن تتعدل عن طريق الحذف أو اضافة عناصر أخرى - ففى المسرح يمكن حذف الصوت فيكون لدينا التشخيص بالإشارات أو حذف الحياة نفسها كما هو الحال في خيال الظل أو الماريونيت ( مسرح العرائس ) أو خافة الموسيقى أو الغناء إلى المسرح دون التعبير اللفظي فيخرج لنا فن الأوبرا .

• - تصنيف لا سباكر :

لا سباكر من أتباع المدرسة الاجتماعية الفرنسية ، وهو يقسم الفنون إلى ثلاثة أقسام :

• القسم الأول : فنون الحركة .

• القسم الثاني : فنون السكون .

• القسم الثالث : الفنون الشعبية .

ولنتناول أولا القسم الأول من هذه الفنون وهي فنون الحركة :

١ - هذه الفنون تشتمل على الرقص والغناء والموسيقى وهي فنون الحركة وهي أقدم الفنون وأولها في الظهور وأساسها الدافع النفسية المحركة كالغرائز والمعاداة والارادة وغاية هذه الفنون الدفع والتحريك والتأثير في الأفراد . ففي الرقص مثلا نحن نعبر عن المعنى أو العاطفة المستترة نختلج في نفوسنا بحركات بسيطة ، فنجد راقصة الهاليز - مثلا - تتمازج مع مجموعة من الراقصات للتعبير عن قصة حواء غير ذلك ، فبدلا من

أن يعبر المثلون عن أدبارهم بالألفاظ المنطوقة ، نجد أن هذا التعبير اللفظي يتحول الى تعبير حركي راقص وهذا هو المقصود بالبالية اذ تظهر فيه الراقصات براعهم في التعبير عن المعاني والانفعالات بحركات أجسامهن ومن هذا النوع قصة " ترهستان وأورغلد " وقد قام الراقصون والراقصات - بتشيل هذه المسرحية دون أن ينطق واحد منهم بكلمة واحدة الا بعض مقطوعات غنائية يفهم المستمع اليها ما تهدف اليه من خلال تركيب العانها واصواتها . وكذلك مثلت مسرحية هامسكت مسرحية روميو وجوليت على الطريقة البالية .

على أننا لا يجب أن نقصر مهمة التعبير عن الانفعال والمعاني على رقص البالية وحده . بل ان الرقص الفرد ايضاً كثيراً ما ترمز حركاته الى انفعالات معينة وتكشف عن معاني متباينة . ولكننا نختلف في تقدير ولقوم هذا الرقص الفرد . فقد يكون معناه سامياً كما هو الحال في الرقص الديني ، وذلك ما نلاحظه في الطقوس الجنائزية عند قدماء المصريين ، وكما هو الحال في الرقص عند الصوفية - فان دوران الذرايع واهتزازهم هو نوع من الرقص الديني أيضاً - ولم نجد احداً يقول بأن هذا الرقص لا معنى له . ولكن البعض يربط بين الاستثارة الجنسية وبين بعض ألوان الرقص . . . . . وإلى هذا يستند طائفة المحافظين الذين يصفون الرقص بأنه ليس واحداً من الفنون الجميلة ، ولكن هذا الادعاء ينطوى على مغالطة كبيرة ، وذلك لأن الفرائز الانسانية - منذ المصير السحيقة الى عصرنا هذا - تبحث عن وسيلة للتعبير عن هذه الحاجات الجنسية ، وهي من أولى الحاجات الاساسية التي تعمل على بقاء النوع الانساني . فقد استخدم قدماء الفنانين الرموز ومختلف الأساليب البدائية الفنية المشيرة للتعبير عن الرغبة الجنسية والجوع الجنسي ،

ولا يزال الفنانون يتناولون هذا اللون من التعبير الفني أيضا ما بقى  
الإنسان على هذه الأرض وعلى ذلك فإن التعبير عن الرغبة الجنسية  
بالرقص الشير للفرائز لا يمكن أن يتفى أن هذا الرقص من الفنون الجميلة  
فهو يعبر عن فن جميل يرمز الى أمر مفروس في الطبيعة الانسانية ، وعلى  
هذا فيمكن أن يقال ان حركات الرقص العادية في أى صورها هي فن  
من الفنون الجميلة ما دامت تجد - استمطاء بها ومتعة لها وتقديرا عند  
أى فريق يشكل جماعة صغيرة او كبيرة من الناس - على أن الفنان اذا  
استهدف اثاره الغريزة الجنسية وحدها بطريقة مباشرة وبدون مدخل  
فنى جميل أى دون أن تكون تحت حركات رشقة متناسقة وصور فنية  
رائعة يقدمها للاستمتاع الجمالى ، فان انتاجه سيعد انتاجا رخيصا  
لا يستحق أن يراه ويقدره الناس .

٦ - الغناء : أما فى الغناء وهو نوع من فنون الحركة الصوتية  
فاننا نعبر بواسطته عن احساسنا بالجمال عن طريق كلمات معبرة ، ونحن  
نتجاوب مع هذا الاحساس بالجمال او تنسجم ميولنا معه وتتداخل فيه  
معانى كثيرة كالوفاء ومحبة الوطن ومحبة الوالدين والحب بجميع صوره .  
وفى الغناء نجد أن اى احساس بالجمال بالنسبة للأغنية لا يكون فنى  
الغالب احساسا موضوعيا ان أن تقديرنا لجمال الأغنية لا يكون تقديرنا  
منفصلا عن طائنا النفسى الخاص فنحن فى الغالب نحكم على أغنية ما  
بأنها جميلة ان ما ساءرت اللون النفسى الذى يتحكم فىنا ساعة سماعها  
واذا ما كانت الأغنية معاصرة نحبها لأشجاننا أو لأفراحنا ، او بمعنى آخر  
اذا كانت هذه الأغنية مرتبطة بذكراتنا القديمة ولهذا فان الأغنية  
التي سمعناها فى ماضى أيامنا تشجينا أكثر من الاعمال التي نسمعها  
فى الحاضر ، وذلك لأننا نستمتع بالاجترار النفسى عند سماع أغانيها



القديمة المرتبطة بذكرياتنا الماضية بدرجة أكبر من استمتاعنا بأي تشييد أو أغنية تبعث الأمل في المستقبل وتدفع إلى العمل ، وقد لا يرجع تقديرنا للجمال إلى معنى الأغنية بل قد يرجع إلى لحنها أو أسلوب أدائها - فان الكثيرين من الناس لا يفهمون معاني الأغنى ولكنهم مع ذلك يطربون لسماعها وصفونها بالجمال .

على أنه يجب أن يلاحظ أن الاستماع المكمل للأغنى يتطلب اعتبار المعنى واللمحنة وحده تامة ، ولا سيما حينما تصدر حكما جماليا على الأغنية ويجب أيضا أن يكون هذا الحكم غير مرتبط بأي أساس ديني أو أخلاقي أو سياسي أو غير ذلك ، فقد تحكم على الأغنيات الدينية بأنها ليست على مستوى الفن الجميل ، ومع ذلك فانتنا نميل إلى سماعها لأن ذلك مرتبط بمعامل آخر وهو عامل ديني يرتبط بأوامر الدين ونواهي

### ٣ - الموسيقى :

أما في الموسيقى فان الفناء بالاصوات يتحول فيها إلى لغنة جديدة تعزفها الألحان والآثار ، وذلك بتدخل من جانب العاصم البشري ، وقد اختلف مؤرخو الفنون ، فقال بعضهم : ان الموسيقى قد صيقت الفناء في الظهور ، وقال البعض الآخر ان الفناء هو الامين في الظهور ، والواقع ان الفناء كان أصهى ظهورا من الموسيقى لأن الفناء تعبير عن مشاعر النفس وأمالها وآلامها وهو انطلاقة تلقائية يعبر بها الانسان عن لواعج النفس وحرارة الشوق ، عندما يشعر بالحسب وهو أول ظاهرة انسانية تدور حولها مختلف العواطف والانفعالات ، وحينما يشعر الانسان يحنف هذه الظاهرة ينطلق لسانه بكلام مقطوع شبه منعم يتجاوب مع أنات القلب وزفراته فيرسله غير الهواه كأنه يحادث

موضوعه أو كأنه يتاجى الطبيعة التى تحضن هذا المحبوب أو كأنه يصرى  
عن نفسه ، وكثيرا ما كان الانسان البدائى يرفع عقيرته بالغناء! لكى يذهب  
عن نفسه تلك الوحشة التى يحس بها وهو فى أحضان الطبيعة البكر التى  
تترامى مظاهرها أمامه فى مساحات شاسعة لا يعرف لها نهاية ، وتشمره  
بالخوف والرغبة ، فيكون لهذا الغناء وساء لرجع صوته انتقاما منه  
أو محاولة للشعور بالانسان . ثم أن الانسان الأول كان يحس احساسا  
صادقا بدبيب الطبيعة ينساب الى أعماق كيانه كخيرير الماء المنبثق من  
بنابيع الأرض والسندفع عبر الشلالات والجنادل وخفيف الأشجار واصوات  
الطيور المختلفة ودبيب الحيوانات واصوات الرعد ووميض البرق غير ذلك من  
زجرة الرياح وهبوات النسيم اللطيفة ، ان كل هذه المجموعة من الاصوات  
والألوان التى تصدرها الطبيعة نجد لها صدى فى نفس الفنان البدائى  
فيسترق السمع اليها ويحاول تقليد هذه الاوركسترا الطبيعية فيتولسد  
لديه لحن جميل يتكاثف مع الحان الطبيعة . وسرطان ما ينطلق صوته  
بالغناء ولهذا فانتا ترى فى موسيقى بعض الشعوب البدائية التى تعيش  
بين ظهرانينا اليوم دقات واصوات تقرب كثيرا ما نستمع اليه فى أحضان  
الطبيعة - فمثلا نجد عند شعب جزر هاواى الحانا موسيقية يخيل الى  
من يسمعها أنه يستمع الى خيرير الماء أو الى تيار الهواء والماء فى الجدول  
وذلك يرجع الى هذه البلاد عبارة عن جزر يكتفها الماء ويخللها . وإذا  
استمعت الى موسيقى الصين الاصلية فانك تحس فيها بالبساطة والاصالة  
والقدم والخضوع لقهر الطبيعة والشعور بضعف الانسان فى مواجهة القدر  
فهو كرهشة فى مهب الريح يحمل أثقال عشرات الالوف من السنين وحييا  
وسط طبيعة شاسعة لا وزن له فيها الا أن يعيش صابرا فى حيرة خاضعا  
لضربات القدر على الجملة فانتا تحس فى مثل هذه الموسيقى بمليحة

الارادة الانسانية وخضوعها الاعى للطبيعة فى بساطة وسداجة صارخة  
واذا انتقلنا الى الموسيقى البدائية عند قبائل الهنود الحمر او قبائل  
الواسط افريقيا كالشوك وغيرهم فانتا نجد ألوانا من الموسيقى العنيفة  
التي تعلو فيها شدة قرع الطبول وزمجر أثنائها التغير القوى ذو الصوت  
المربع ، وما لا شك فيه أن السمة الغالبة لهذا النوع من الموسيقى  
البدائية تتفق مع الطبيعة التي يعيش فيها زنوج افريقيا مثلا ، اذ أنهم  
يحتاجون الى استعمال الأصوات القوية القوية الطرد الحيوانات المفترسة  
وطرد الأرواح الشريرة - وكذلك فان هذه الموسيقى تتجارب مع مظاهر  
العنف فى الطبيعة الصاخبة فى الغابات وفى المنحدرات الجبلية  
وفوق التلال وتحت وطأة الحرارة الشديدة والأمطار الغزيرة ، هذا بالإضافة  
الى حياة البدائي الافريقى اليومية التي تحيط بها المخاطر واللوان شتى  
من الصراع والاعارة .

ونحن نلصق فى موسيقى الجاز تعبيرا عصريا يترجم عن موسيقى  
الزنوج فى افريقيا . وما هو جدير بالذكر ان هذا النوع من الموسيقى  
نشأ عند زنوج جنوب افريقيا ثم انتشر منها الى امريكا وبقى انحصار  
العالم .

فهذه الموسيقى اذن تعبر بصدق عن الطبيعة المحيطة بالانسان  
او هى نوع من تجارب النفس مع ذبذبات الطبيعة الخارجية ، وعلى هذا  
فهى تأتى - كما قلنا - فى المركز الثانى بعد الغناء من حيث الظهور  
التاريخى ، لأن الانسان مدفوع اولا الى ان يعبر عن نفسه بالكلام  
او بالغناء قبل ان يستنطق بالآلات الموسيقية لكي يحطها ذلك  
التعبير النفسى الاصيل ، فالغناء التلقائى المنطلق للتعبير عن نزعات

النفس وشوقها ولهفتها عند البدائي سابق في الظهور على اللحن الموسيقي الذي يعزفه الفنان البدائي كي يستجيب لمظاهر الطبيعة ولكي يعبر تمام التعبير عن صيحاته الغنائية .

### القسم الثاني - فنون السكون :

وهي فنون العمارة والتصوير والنحت . هذه الفنون تبني على التناسق العقلي وتخضع للمنطق ولكنها ليس منطقاً فكرياً متزماً . والانسان حينما يطلع على اثار الفنون السائكة يشعر بنوع من الاعجاب لأن غايتها التعبير عن الجمال فقط . وغاية التذوق الجمالي لهذه الاثار هي ان يحس المشاهد بلحظة الخلق الفني التي اتيح للفنان أثناءها ان يضع تصميم اثره ويخرجه . وعلى قدر الثقافة الفنية التي تشيع في نفسية المشاهد للآثر الفني ، على قدر ما يسمو بذوقه الجمالي ويقدر القيمة للآثر الفني الذي يعانية . وقد تختلف مع لزاكس وغيره ممن يذهبون مذهبه في تسميتهم لهذه الفنون بفنون السكون وذلك حينما يصل بنا الاحساس بجمال التمثال او الصورة الى قمة التذوق او حينما يمثل الآثر الفني موضوعاً من صميم الحياة ، فانه يحرك بديب الحياة في اثره الفني ويشعر بأنه متلى " حركة وقوة وحيوية - وكذلك نحن حينما نتذوق هذا الآثر نشعر بهذا الديب وهذه الحركة وكأن تمثالا ما ينطلق بسدون جناحين عبر الفضاء بما يجسمه من معنى الانطلاق ، او كأن صورة مسا أو عدة صور تعبر عن حركة جماعية للمبارزة او اى نشاط رياضي أو مسنى كالرياض أو ما شاكل ذلك ، فلا تملك الا أن تحس احساساً عميقاً بحدوث الحركة في العمل الفني الذي يدركنا في مظهره عند النظرة الاولى



وكان لازيا كسر لا يقصد بهذه التسمية الا أن يشير الى أن فنسكون  
السكون هي نوع من تثبيت بعض الصور على حركة واحدة او على شكل واحد  
وأن الاثر الفني على هذه الصورة اذا نظرنا اليه موضوعيا وحسب تشكيلة  
الواقع فهو يبدو ساكنا اذ هو ثابت يتحرك ، اما النظرة المتعمقة فانها  
شيء آخر وهي تتعلق بعملية التذوق اكثر من تعلقها بالاثـر الفني نفسه .

واذا كنا نرى أن فنون السكون نفسها تتحول الى فنون تحيى موات  
الجماد وتجعل التأمل بها يحس بذبذبات الحياة في جنباتها ، فانتسا  
سنجد في آخر الامر ان الفنون جميعا ستصبح على نمط واحد من حيث  
انطوائها على الحركة الدائمة والنشاط والحياة المتجددة .

### القسم الثالث - الفنون الشعبية :

ومنـها الشعر الغنائي ، والشعر القصصى ، والشعر التمثيلى ومنه  
الكوميديا والتراجيـديا ، وكذلك الأوبريت أو التمثيليات الغنائية .

وهذه الانواع من الفنون تجمع بين ناحيتين :

( ١ ) الفن الأدبى .

( ٢ ) والفن المـوسيقى .

ولسنا بجاحة الى تكرار ما سبق أن قلناه بحدود هذه الفنون الشعرية  
من حيث أنها لا تصدر عن محاكاة للواقع او تقليدا له او تاريخا لحوادث  
معينة ، بل هي تعبير عن حدس جمالى اصيل للفنان وهذا هو أساس  
أصالتها .

### ٦ - تصنيف سوريو :

وأخيرا نجد باحثا فرنسيا جماليا آخر هو انبين سوريو

فقد وضع سوريو أستاذ علم الجمال فى السربون تصنيفا أكثر تماثلا وتنظيما من التصنيفات السابقة عليه ، فهو قد بناء أولا على المحسوسات الأساسية الخاصة بكل مجموعة من الفنون ، وثانيا على أساس التمييز بين فنون من الدرجة الأولى وفنون من الدرجة الثانية . ومن ناحية الأولى نجد محسوسات أساسية بسيطة ، هى صفات نوعية مطلقة أو ماهيات خالصة وهى معطيات فنية أساسية يرتبط كل منها بفن آخر ، ويحصى سوريو سبعة أنواع من هذه المحسوسات :

- |             |             |                     |
|-------------|-------------|---------------------|
| ١ - الخطوط  | ٢ - الأحجام | ٣ - الألوان         |
| ٤ - الاضواء | ٥ - الحركات | ٦ - الأصوات الجزئية |
- المقطعة ، والمقاطع الصوتية ٧ - الأصوات الموسيقية .

ومن الناحية الثانية نجد انه يوجد فى كل قسم من هذه الاقسام السبعة للمحسوسات الأولية البسيطة فن من الدرجة الأولى وهو فن غير تعبيرى أو غير تصويرى . بمعنى أن المعطيات الظاهرة تنتظم هنا مباشرة على هيئة أشياء أو موجودات وتختلط تماما مع الأثر الفنى نفسه بحيث يظهر لنا شئ واحد فلا نستطيع التمييز بين الموضوع والتعبير عنه اذ أننا فى هذه الحالة نجد التعبير داخلنا فى الموضوع وكاد يكون هو الموضوع نفسه . ومن ثمت لا يمكن الفصل بين الناحيتين ، كما هو الحال فى فن العمارة فلا يمكن الفصل بين البيت المشيد الذى هو أثر معمارى ، وبين صورة هذا البيت التى هى نتيجة أو تعبير لفن العمارة وكذلك الحال فى الموسيقى والرقص اذا لم يكن كل منهما تعبيرا عن موضوع معين وفى الألحان الموسيقية مثلا يمكن الفصل بين الجرس الموسيقي المعبرة والمفردات الموسيقية التى تتألف منها .

يوجد أيضا في كل قسم من هذه الأقسام السبعة فن من الدرجة الثانية وهو فن تمهيري تصويري ولا ينصب فيه التنظيم على الموجودات أو الأعيان الثابتة أو الظواهر ، بل على مكوناتها بحيث نجد وراء الصورة الأولية الخطوط الأساسية أو البنية التي تتركب منها الصورة ، فـ وراء الشكل المكعب نجد خطوطا مستقيمة ، ولكنها توحى لنا في اجتماعها بشكل المكعب .

والرسم التالي ( ١٨٢ ) يبين صلة الفنون بعضها ببعض الآخر ثم صلة هذه الفنون الكبرى بالفنون الصغرى ، وذلك حسب تصنيف سوربو ونجد في الجزء القريب من مركز الدائرة أرقام قطاعات الفنون المختلفة المهيئة فيها . ثم نجد في الجزء الذي يليه فنون الدرجة الأولى ، ثم تليها فنون الدرجة الثانية .

### أولا - فنون الدرجة الأولى :

١ - الأرابيسك : *Arabesque* وهو الفن الزخرفي الذي يقوم على تكرار وحدات زخرفية بطريقة آلية ، فيستخدم السيمتري والتماثل والتناظر دون أن يكون تحت موضوع معين واضح ، وذلك كما هو الحال في فن الزخرفة العربي .

٢ - فن العمارة أو البناء والانشاءات المعمارية : *Architecture*

٣ - التلوين الخالص : *Plain color*

٤ - الإضاءة والأعمال الضوئية : *Light and illumination*

*Light and illumination*

٥ - الرقص : Dance

٦ - النظم الخالص : Prosodie pure

٧ - الموسيقى : Musique

ثانيا : فنون الدرجة الثانية :

١ - الرسم : Dessin

٢ - النحت : Sculpture

٣ - التلوين التصويري : Peinture figurative  
Vo.

٤ - التصوير الفوتوغرافي : Photographie

٥ - التمثيل بالإشارة ( الصامت ) : Mime

٦ - الأدب والشعر : Littérature,  
Poésie

٧ - الموسيقى الدرام أو الوصفية : Musique dramatique  
ou descriptive





رسم يوضح صلة الفنون بعضها ببعض الآخر

المعطيات الفنية الأساسية وصلاتها بفنون الدرجتين الأولى والثانية حسب تصنيف سوربو

- ١ - (الخطوط) : الأريبيك - رسم الخطوط أو الرسم بصفة عامة
- ٢ - (الأحجام) : العمارة - النحت
- ٣ - (الألوان) : التصوير أو التلوين الخالص - التصوير التعبيري أو التلوين التصويري
- ٤ - (الأصوات) : الأعمال الصوتية : التصوير الفوتوغرافي السينما
- ٥ - (الحركات) : الرقص - التمثيل بالإشارة (الصامت)
- ٦ - (أصوات ذات مقاطع) : النثر أو النظم الخالص - الأدب والشعر
- ٧ - (أصوات موسيقية) : الموسيقى - الموسيقى الدرام

عرضنا اذن لسته أنواع من تصنيفات الفنون حدد كل من كانست  
وشونهاور وليمنج وشارل لالو ولاسباكس وسوريو . وقد تبين لنا أن  
بعض هذه التصنيفات يهمل طائفة من الفنون المعروفة كالمرح والباليه ،  
والبعض الآخر يجعلها فنونا مركبة ترجع الى فنون أبسط منها ، والواقع  
أن تصنيف سوريو للفنون الجميلة يحدد أكثر التصنيفات دقة وأقربها تعبيرا  
عن ظاهرة التداخل بين الفنون المختلفة ، ومعطينا فكرة واضحة عن  
الصلة الوثيقة بين الفنون المختلفة .

والخلاصة أننا نلاحظ أن المذاهب الكلاسيكية تقسم الفنون قسمة  
ثنائية مصطنعة الى : فنون متصلة بالمكان وأخرى متعلقة بالزمان ، بينما  
تجد في التصنيف التقليدي فنونا تشكيلية ثلاث هي : العمارة والنحت  
والرسم ، وفنونا ايقاعية ثلاث هي : الرقص والموسيقى والشعر . وقند  
انضم الى هذه الفنون فن سابع هو فن السينما وفن ثامن هو الفن  
الاذاعي وربما فن تاسع هو الفن التليفزيوني ، وأخيرا فن الصور المتحركة  
وهو أخذ على هذا التصنيف التقليدي للفنون انه كثير من التصنيفات  
الأخرى لا يستوعب قسما كبيرا من الفنون المركبة ولا سيما في مجموعة  
الفنون الايقاعية . فلا نجد مثلا فن المسرح أو الدراما وهو يستخدم  
النثر في التعبير أيضا وليس الشعر وحده . ولا نجد كذلك فنون  
الأوبرا والباليه والغناء . . . . الخ .



إهداء

إلى من أهتمنى إبداع ما أبدعت ... إلى زوجتى





## مقدمة

تمثل مشكلة الإبداع الفني في مجال ما يسمى بالفنون الجمية أعرق هذه المشاكل وأدقها ، كما أنها تمثل من جهة أخرى أعقد تلك المشاكل وأكثرها غموضا . ولعل هذا يفسر لنا من منازب الأقوال حولها ، وتباين الآراء فيها واختلاف النظريات التي تناولتها ، وتناثر المواقف بصددها .

وهي سبب ذلك يقع كل من يتصدى لهذه المشكلة ، أو يتطلع على الكتابات التي سالت فيها الأقلام عنها ، في حيرة وتخبط وغموض . ولم لا ؟ وهو يرى من يعلق هذه المشكلة على حبال الأساطير والخرافات والغيبات : أو يخلق بها في سماء الوحي واللامعوت ، أو يرددها إلى غياه العقل ونوره ، أو يتلصقها في ثنايا الواقع الاجتماعي والتاريخي ، أو يتغلغل بها إلى أغوار النفس وخفاياها .

وبختري هذا الكتاب . الذي يسعدنا أن نقدمه اليوم إلى القراء على ثلاثة أبواب ، الباب الأول منها بمثابة مادة خام يتباين الآخرون ، تناولنا فيه جميع الآراء والمواقف - فيما نعلم - التي تناولت مشكلة الإبداع الفني بالتفسير والرصف ، وذلك من خلال أربع نظريات رئيسية هي على التوالي : نظرية الإلهام أو المبرورية ، فالنظرية العقلية ، فالنظرية الاجتماعية ، فالنظرية السيكلوجية .

وإذا كنا في هذا الباب الأول قد تركنا لكل نظرية أن تعرض موقفها دون أدنى تدخل منا أو نقد ، فإننا خصصنا الباب الثاني بأكمله لتناول تلك النظريات بالنقد والتعليق أما الباب الثالث فهو رؤية جديدة لمشكلة الإبداع الفني ، تقدمها إسباما منافي محاولة تفسير ووصف تلك المشكلة على أسس علمية وواقعية

بمحيث تركنا تلك الرؤية ونحن على قناعة بكفايتها وكفاءتها في تفسير مشكلات  
الابداع الفني ووصف لحظاتها وعملياتها من ألفها إلى يائها .

الباب الأول من هذا الكتاب إذن تناولنا فيه النظريات المفصلة والواصفة  
لمشكلة الابداع الفني من خلال نظريات أربعة ، وفي ثنايا النظرية الأولى  
أردنا مناقشة نظرية الإلهام أو المبقرة لدى هومبروس وهيراقليطس لكي  
نتوقف وقفة أكبر عند أفلاطون الذي تنسب إليه هذه النظرية ، ثم تابعنا  
خبر تلك النظرية عند الأفلاطونية الجديدة وأوغسطين وسانت بازل ،  
وعرضنا بعد ذلك في وقفة طويلة للحركة الرومانتيكية في الفن من خلال  
أقوال أو أعمال الفردى موسيه ودبلاكروا وروسو وفيتشه وبشوفن  
وجوته وجيراردى نرفال وهردر وجان بول ريتشر وهوفمان وكولريج  
وكينس ورامبر وشوبان والفونسي دوديه وشيجل ولامرتين وبولان .

أما النظرية العقلية فلقد عرضنا لها من خلال أقوال أو أعمال بسكال  
ورودين وفان جوخ ولالو وفرتهيمر وبوانسكاريه ووايم كانون وإدجارهيو  
وليوناردو دافينشي وكانط وهيجل وشوبنهاور وجويو وبوزانكيت وكاترين  
هاتريك وجيلفود . وبحمل آراء هؤلاء أن عملية الابداع الفني نتاج العقل  
ووليدة الفكر ، وأنها تحتاج إلى تفكير طويل وبحث شاق وجهد إرادى يخضع  
للتفكير والصياغة ، وأن الإبداع الفني لا يحدث فجأة بل بمقدمات أو وعى  
ولأنما هو انضباط فكري واع .

أما النظرية السوسيوأوجية فلقد عرضنا لها خلال أقوال وآراء أويس  
لافل وإرنست فيشر ويوانج وبوسيلوف وبيريتوف وسيدنى فنكشتين  
وجوردون تشيلد وريموند هايير وجان كاسو وهوبسمان وألان وسوربر

ودور كاييم ونيقولاييف . ولقد ركزت هذه النظرية على أن الفن أسبق من الأنا ، وأن اندماج الأنا والفن يتم عن طريق الفن ، ورأت أن الفن إنتاج جمعي لا فردي ، وأن الإبداع الفني ينبع عن عقل جمعي أو لا شعوري جمعي ، لكنها تطرفت وبالغت في أهمية دور المجتمع بحيث أصبح المجتمع عندها هو المبدع والموضوع معا .

وأخسر تلك النظريات التي عرضنا لها في الباب الأول هي النظرية السيكولوجية ، وقد عرضنا لها من خلال مدرسة التحليل النفسي لدى فرويد وأرنست جونز ومايكل ساكس وأتور رانك وبريل وشارل بودوان وأوتو فينكل وبراون وإدموند برجلر . ولقد توقفنا هنا وقفة طويلة عند بحث فرويد في الإبداع الفني عند ليوناردو دافنشي ، وعند بحثه الآخر عن دستويشكي كفتان خالق وكأخلاقى وكعصابى وكأثم . ثم عرضنا بعد ذلك للحركة السريالية في الفن من خلال أقوال وأعمال أندريه بريتون وفيلدمان وشاجال وباول كليه وماكس إرنست ومارسيل بروست وجيمس جويس ودى . كريكو وسلفادور دالى . وعرضنا أخيرا للشعور الجمعي عند يونج باعتباره منبع الإبداع الفني وحديثه عن النافخ البدائية والاستقاط والحدس ، وختمنا عرضنا لهذه النظرية ببيان أوجه الاختلاف والاتفاق بينه وبين فرويد .

∴

أما الباب الثانى فهو جهد نقصى عميق للنظريات التي عرضنا لها في الباب الأول ، وفي هذا الصدد فقد كان نقدنا لنظرية الإلهام أو العبقرية منصبا على ما يلى :

١ - أننا لن نقيّد شيئا ولن نستفيد العلم بدوره شيئا من حديث أنصار



هذه النظرية عن وجد صوفي أو نشوة إلهية أو تأثيرات شيطانية أو تدخل قوى خارقة في عملية الإبداع الفني .

٢ - إن الخيالات والأحلام التي ركن إليهما أنصار هذه النظرية وأفاضوا في بيان أهميتهما بالنسبة إلى الإبداع الفني ، لا يكفيان وحدهما في أي إبداع وإلا لماذا لم ينتج كل من تخيل أو حلم فنا ؟

٣ - ليس تنمية إلهام مفاجيء ، فكل إلهام ليس إلا وليد التفكير المضني المتواصل ، ولقد بينت الأبحاث المعاصرة أن اللاوعي فتاج الوعي .

٤ - فشل هذه النظرية في بيان عنصر الأداء أو التنفيذ ، وبيان تفسير إقبال الفنان على الإبداع الفني أو إحيائه عنه .

٥ - ليس صحيحا ما قرره أنصار هذه النظرية من أن الفن خلق من العدم ، وأن الفنان أصيل كل الأصالة ، فلا أصالة لفنان لا حرية له ولا اختيار ولا إرادة ، وإنما هو مجرد وسيط أو مررد أو قابل لوحى إلهي أو شيطاني .

ولقد انتبهنا من نقدنا لهذه النظرية إلى رفض كامل لهما ، وانتقلنا إلى نقد نظرية الثانية وهي النظرية العقلية ، وبينما أن فضلها يرجع إلى أنها تولت مشكلة الإبداع الفني من سماء الغيبات والأساطير إلى دنيا العقل وضياء الفكر إلا أننا وجبنا إليها أوجه النقد التالية :

١ - أنها أغفلت تماما عنصر الأداء أو التنفيذ ، وهو في رأينا عنصر ضروري وهام ، فن الضروري للفكر المبدع أن يتخارج عن ذاته لكي يتم التنفيذ أو التحقق في الخارج ، وإلا ما كان هناك أي إبداع .

٢ - ومع أن هذه النظرية قد ركزت على أن الإبداع الفني يعود إلى العقل أو الفكر إلا أنها فشلت في تحديد مسألة أصل الأفكار .. هل هي فطرية

كامنه فينا ، أم أنها مكتسبة من الواقع الخارجى ، أم أنها فطرية ومكتسبة معا .

٣ — فشل هذه النظرية في بيان لماذا وكيف يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر .

٤ — أن عملية الإبداع الفنى لا يمكن أن تكون نتاج الفكر الإبداعى وحده بل هناك أدوار أخرى للعواس والوجدان أهميتها تماما تلك النظرية .

٥ — وإذا كان ثمة عقل نظرى وآخر عملى . أيمكن أن نقودنا أقوال هذه النظرية إلى افتراض وجود عقل فنى ؟

واقدا انتهىنا من نقدنا لهذه النظرية إلى إثبات النقاط الموجبة والسالبة لها ولم نرفضها رفضا كاملا ، كما رفضنا من قبل نظرية الإلهام أو العبقرية ، لأننا نعتقد أن لفكر دوره فى عملية الابداع وإن لم يكن هو الدور الوحيد .

أما النظرية الاجتماعية فلقد أثبتنا لها عدة جوانب إيجابية منها أنها ونجحت الأنظار لأهمية المجتمع فى عملية الإبداع الفنى ، وأضافت البعد التاريخى للبعد الاجتماعى ، كما أضافت لأول مرة بعد الأداء أو التنفيذ الذى لم يفتن إليه من قبل ، إلا أننا أخذنا عليها أوجه النقطة التالية :-

١ — فشلها فى تفسير ما يميز الفنان عما عداه من الناس ، إذ الناس جميعا حاصون على عقل جمعى أولا شعور جمعى .

٢ — فشلها فى تفسير كيفية إبداع فن ما ابتداء من عقل جمعى أولا شعور جمعى .

٣ — بل إن العقل الجمعى أو الاشعور الجمعى ثبت أنه مجرد وهم من الأوهام وفرضية ، يتأفزيقية لاستند لها من واقع أو علم . وأن هذه الفرضية إذا سلمنا

بوجودها لا تستطيع أن تقدم لنا تفسيراً عن تفاوت الفنون وعن السبب في اتجاه الفنان إلى فن معين دون غيره .

٤ - ليس الدين وحده هو أحاسيس الفن والابداع الفني كما ذكر دوركايم وبريموند باير .

٥ - كما أن حتمية دين ، أدت إلى دمج الظاهرة الاجتماعية ضمن الظاهرة السوسيوأوجية مع أن الظاهرة الأولى نوعيتها الخاصة ، بالإضافة إلى أنها أدت إلى طمس كامل لعالم الفردية وتميز الفنان وتفرد دون سائر الناس .

ولقد مضينا بعد ذلك في تحليل وتقد النظرية السيكولوجية ، وقسمنا أوجه نقدنا لهذه النظرية إلى ثلاث مجموعات ، تناولت المجموعة الأولى منها تقدم مدرسة التحليل النفسي لفرويد وتابعيه ، وتناولت المجموعة الثانية منها نقد الحركة السريالية في الفن ، أما المجموعة الثالثة والأخيرة فقد تناولت نقد نظرية بونج ولقد انحصرت نقدنا لمدرسة التحليل النفسي لفرويد وتابعيه فيما يلي :

١ - لم يتحدث فرويد أو تلامذته عن كيف يحدث الابداع الفني من بدايته إلى انتهاءه ، وأغفلوا تماماً مسألة التنفيذ أو الأداء .

٢ - ولم يبينوا لماذا يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر .

٣ - لم يلزم فرويد وتلامذته بالمنهج التجريبي ، فجاء المنهج عديم تصفياً وشكلاً .

٤ - نظرية فرويد وتلامذته قاصرة في الإحاطة بتنوعات الابداعات الفنية .

٥ - فكرة القسامي للفرويدية لا يمكن أن تؤدي وظيفتها التي أرادها لها فرويد ، كما بين ذلك علماء النفس أنفسهم .

أما نقدنا للحركة السريالية في الفن فقد انحصرت فيما يلي :

- ١ - حيث أن الحركة السيريالية في الفن تتبع مدرسة التحليل النفسي فإن نفس أوجه النقد التي وجهت لفرويد وتلامذته تنطبق على الحركة السيريالية .
- ٢ - إن العمل الفني لا يمكن أن يعبر عن اللاشعور وحده بل لابد من أن يتخلله لحظات شعورية .

٣ - فرويد يكتشف خدعة السيرياليين في إنتاجهم لفن لاشعوري هم أنفسهم شاعرون .

- ٤ - لا يمكن للتذوق الفني أن يكون في حالة لاشعورية كي يتقبل إبداعات السيرياليين اللاشعورية .

أما النقد الموجه إلى نظرية يونج فإنه ينحصر فيما يلي :

- ١ - تعامل يونج مع أفكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقع الخارجي وتكييفه للواقع الخارجي حسب أفكاره .

٢ - يونج يقع فيما يسمى بأغلوطة المائة .

- ٣ - كيف يمكن أن ينقسم الناس إلى قسم كشفى وآخر سيكولوجي مع أن لاشعورهم الجمعي واحد .

- ٤ - وإذا كان يونج يركز على الحدس وهو فكرة غامضة ، وعلى اللاشعور الجمعي وهو خرافي ، ويرى أنها يميزان الفنان الخالق ، وإذا كان اللاشعور واحدا والحدس واحدا فكيف تباين الفنون ، وكيف يتجه الفنان عندئذ إلى فن معين دون غيره ؟ .

٥ - معاناة يونج من تصور آلي للنشاط النفسي مع شيء من النزعة الحيوية .  
وذلك ، بالإضافة إلى لقد وجهناه إلى مدرسة التحليل النفسي وينطبق بدوره



على نظرية يونج وهو أن فكرة اللاشعور وهم وفرضية لا سند لها من واقع أو علم . ونحن لا نقبل بأي حال أن يكون الجانب الخالك من الإنسان (اللاشعور الشخصي أو الجمعي) هو جوهر ومنبع الإبداع الفني .

. . .

وعلى هذا النحو يكون ما ذكرناه في الباب الأول قد إنهار تماما، أو إنهار في معظم جوانبه في الباب الثاني ، إزاء جملة نقدي عفيف، وكان لابد لنا طالما أننا لم نرفض أي موقف من المواقف السابقة إما كلياً وإما جزئياً ، أن نتقدم نحن بموقف خاص بمحاول تفسير ووصف مشكلة الإبداع الفني بصورة متكاملة ونسقية ، وهذا هو ما حاولناه في الباب الثالث من هذا الكتاب .

ولنبداً بهادى ذى بدء فنشير إلى موقفنا الخاص ، فهذا الموقف يتمثل في مشكلتنا المطروحة في أن الإبداع الفني يعبر عن تفاعل كلى دينامي بين الأنا والنحن أو بين الفنان وبين مجتمعه بحيث يكون التفاعل كاملاً والتلاحم تاماً يصعب بتره أو تقسيمه أو تجزئته ، أو إن شئت قلت أنه موقف ذاتي موضوعي لا فصل فيه بين الذات والموضوع . ومن هذا المنطلق رأينا أن النظريات التي اتخذت لذاتها موقفا ذاتيا صرفا قد تأدت إلى الفشل في تناول وعلاج هذه المشكلة ، فالموقف الذاتي المتمثل في نظرية الانطام أو العبقرية هو موقف فاشل تماما ، والموقف الذاتي المتمثل في النظرية العقلية جعلها تدور في دائرة فكرية مفرغة ، والموقف الذاتي المتمثل في النظرية السيكلوجية جعلها تركز على الجانب الخالك من الإنسان وحسب وهو اللاشعور . ومن هذا المنطلق أيضا رأينا أن النظرية التي تطرقت في الموقف الموضوعي البحت وهي النظرية الاجتماعية قد تأدت إلى نقاط ضعف كثيرة ، فلقد تأدى تطرف النظرية الاجتماعية في الموقف الموضوعي وإنكارها للجانب الذاتي إلى هتدم دقتها وتعددتها ، وإلى عدم

وضوحها ، وإلى تمسكها بخرافة العقل الجمعي أو وهم اللا شعور الجمعي . كما  
تأدى بها هذا الموقف إلى الفشل في تمييز الفنان عن سائر أفراد القطيع والفشل  
في إلقاء الضوء على أهمية الذات في عملية الإبداع الفني .

ولكي يكون موقفنا واضحا ومحددا بلورنا مشكلة الإبداع الفني في أربعة  
أسئلة تدور حول منبع الإبداع الفني ، وعقله ، وكيفية حدوثه ، وكيفية تخارج  
الإبداعات وتحقيقها في أعمال فنية ملموسة وما يرتبط بذلك من أداء أو تنفيذ  
يتطلب وجود المادة ووجود عمل على تلك المادة . ولقد وجهنا هذه الأسئلة إلى  
النظريات الأربع الآتية الذكر وكانت النتيجة النهائية هي فشل جميع هذه  
النظريات في تفسير ووصف عملية الإبداع الفني من كل أبعادها وكان علينا أن  
نعيد توجيه تلك الأسئلة بذاتها إلى موقفنا الخاص كي يجيب عليها ، وقبل أن  
نرى إجابات موقفنا الخاص ، أسسنا هذا الموقف على ما يلي :

١ - أن كل إبداع فني هو نتاج ذات مبدعة متفاعلة تفاعلا كليا وديناميا  
مع ذاتها ومع الأبعاد الاجتماعية والتاريخية وكل ما هو واقعي .

٢ - لا يمكن الفصل أو البتر بين الذات والموضوع ، فهما يكونان مجالا  
واحدا متفاعلا ومتماسكا .

٣ - خارج ذات الفنان وعالمه الخارجى لا يوجد شيء ، فلا وجود لقوى  
خفية أو غيبية أو شيطانية .

٤ - إن تمايز الفنون واختلافها من فن إلى آخر يعزى إلى ما يسمى بالإطار

#### • Framework

ونظرا لأن فكرة الإطار تمثل فكرة محورية في موقفنا ، وأن أى نظرية

من النظريات الآتية لم تعرض لها ، فلقد توقفتنا وقفة كبيرة عند هذه الفكرة  
فبينما أن مضمون الإطار مكتسب وليس بفطري . وأنه يساهم في تنظيم الإدراك  
والذوق ، وذكرنا أن أهم خصائص الإطار تنحصر في :

١ - أنه أساس دينامي .

٢ - وأن العادات لا تمثل الإطار من كل جوانبه .

٣ - وأن علاقة الأنا بالإطار ليست معرفية أصلا ولكنها دينامية .

ثم لو نظرنا ذلك بذكر بعض نماذج من الفنانين المبدعين مبينين فيها كيف  
يتم اكتساب مضمون الإطار ، وفي هذا الصدد تناولنا ليوناردو دافينشي  
والرسامون والعمارة وتوفيق الحكيم ، وعلقنا على كيفية اكتساب مضمون الإطار  
لدى كل واحد منهم طبقا لأقواله وأعماله ، وخلصنا من ذلك إلى النتيجة التالية  
وهي : أن الإطار مكتسب من حيث مضمونه ، وأنه شرط ضروري للابداع  
لأنه لا يمكن لأحد أن يبدع الفنان في أي نطاق من نطاقات الفنون ، ثم أدلينا بالملاحظات  
التالية على فكرة الإطار :

١ - أنه يمكن للشخص الواحد أن يحمل عدة أطر في وقت واحد .

٢ - أن الإطار المسيطر على توجيه الفعل يجب أن يكون في درجة عليا  
من القوة نفوذ سائر الأطر .

٣ - أن فنونا بأن عملية الابداع يوجهها الإطار لا يعنى القضاء على جوهر  
الابداع من حيث أنه الخلق على غير مثال .

٤ - أن فكرة الإطار يمكن أن تساهم في حل عدد من المشكلات مثل :

أ - مشكلة التعاقب بين أعمال الفنان الواحد .

ب - مشكلة وحدة الأسلوب بين مجموعة من الفنانين .

ج - مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق .

د - أن الإطار اللازم للفنان المبدع لا يمكن اكتسابه إلا بعملية ، متذوق منظمة تنظيميا خاصا ، وموجهة توجيها معينا ، وبالتالي تكون له دلالة خاصة عنده .

هـ - إن المران في حدود الإطار تساهم في تنظيم الإطار وزيادة قدرته .

ورسوخه .

ولقد تبينا تماما أن فكرة الإطار هذه هي الفكرة الوحيدة التي تستطيع أن تبين سبب اختلافات اتجاه الفنان إلى فن معين دون آخر ، وهي النقطة التي فشلت في بيانها وتوضيحها كل النظريات السابقة .

وفي خلال عرضنا لموقفنا أكدنا على ما يلي :

أن شخصية الفنان المبدع شخصية عاقلة إنفعالية عانعة تعيش في بيئة ذات مضمون ثقافي اجتماعي تاريخي ، تتبادل معها الأثر والتأثير بطريقة ديناميكية متفاعلة من خلال إطار نوعي اكتسبت مضمونه من الخارج .

٢ - وأن أفكار الفنان ليست فطرية في عقله ، أو كامنة في داخله ، ولا يوحى له بها من قوى خفية أو غيبية . إنها - نسبة من الواقع الخارجي .

٣ - وأن إنفعالية الفنان وتوتره النفسي ليست نتاج باطنه ، ولكنها نتاج واقع خارجي نخب زاهر بالأحداث والأفوال والأفعال .

٤ - وأن الفنان حينما يحقق إبداعه في مادة ما ، ومن خلال العمل ، فإنه يستعيد النحن ، فيعاد إليه أثره .

وحين وجهنا موقفنا الخاص نفس الأسئلة السابقة التي فشلت في الإجابة



عليها كل النظريات التي تناولنا بها العرص في الدايـر الأول وبالنقد في السبـب الثاني ، وهي الاسئلة التي تمثل الإجابة عليها ، الإحاطة بالمشكلة بمشكلة الإبداع الفني ، ووصف وتفسير عملياتها ، فنجح موقفنا في تقديم إجابات نسبية متكاملة عنها ، ولقد تبين من تلك الإجابات ما يلي :

١ - أن منبع الإبداع الفني - في نظرنا - يتمثل في شخصية الفنان ككل ووحدة دينامية متفاعلة مع بيئتها ذات الأبعاد الاجتماعية والتاريخية .

٢ - أما علة الإبداع الفني فهي تكمن في رأينا - في انفعال الفنان وتوتره إزاء أحداث أو تجارب أو ظواهر خارجية ، تثيره وتوتر وجدانه ، وتكون هي السبب أو العلة في دفعه إلى الإبداع وفقا لإطاره ذي المضمون المكتسب من الخارج .

٣ - وموقفنا ينجح تماما في إعطاء وصف كامل لعملية الإبداع الفني من ألفها إلى يائها : أي من لحظات ما قبل الإلهام إلى لحظات الإلهام ثم إلى لحظات ما بعد الإلهام .

٤ - كما أنه ينجح في بيان كيفية تتخرج الإبداعات في أعمال فنية ملموسة -وضعا دور المادة ، وأهمية العمل ، ومفسرا وواعفا لتمايز الفنون بين فنان وآخر ، بل وتفاوت الأعمال الفنية لدى فنان واحد من حيث الدرجة .

...

وإني أعتقد أن هذا الموقف الجديد الذي عرضناه في ثانيا هذا الكتاب بعد طول معاناة دامت زهاء ثلاث سنوات متواصلة هو الموقف الوحيد الذي

يستطيع الصمود أمام مشكلة من أعقد المشاكل الفنية ألا وهي مشكلة الإبداع الفني . لكن ديفى لاسناذى ورائدى الاسناذ الدكتور محمد على أبو ريان رئيس قسم الفلسفة بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية وبكلية الآداب بجامعة بيروت العربية الآن لا حذله ، ويكفيه فخرا أنه أول من أدخل تخصص فلسفة الجمال والفنون الجميلة ضمن المواد التي تدرس بقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة الاسكندرية ، وغته نمل الكثيرون . كما أتوجه بخالص الشكر الاسناذ الدكتور مصطفى سويىف ، فلقد استفدت من كتابه ، الأسس النفسية للإبداع الفني ، فى الشعر خاصة ، الشيء الكثير .

والله ولى التوفيق ؟

دكتور / على عبد المعطى محمد

زىزىنيا فى ٢٤ / ١ / ١٩٧٧



فهرس تحليلي

## الباب الأول

النظريات المفسرة للابداع الفني

(من ص ٣٢ إلى ص ١٥٠)

أهمية المشكلة (ص ٣٥) مشكلة الابداع الفني من أعرق وأعمق المشاكل الفنية (ص ٣٥) أهمية المشكلة توضح بتفسيرات متعددة (ص ٣٦) مشكلة الابداع الفني ليست وليدة اليوم أو الأمس القريب (ص ٣٦) كثرة الابحاث وتعددتها في تناول هذه المشكلة (ص ٣٧) الإشارة إلى النظريات المفسرة للابداع الفني (ص ٣٨) .

### ١ - نظرية الإلهام أو العبقرية

(من ص ٣٨ إلى ص ٥٦)

شذرات هذه النظرية عند هوميروس وهيراقليطس (ص ٣٨ - ٣٩) بعض الاعتقالات على نظرية الإلهام أو العبقرية (ص ٣٩) حديث أفلاطون في محاورة أيون عن الإلهام والعبقرية (ص ٤٠) تحليل النص الأفلاطوني (ص ٤١) ارتباط الإبداع الفني بالابحاث الميتافيزيقية عند اليونان (ص ٤٢) العبقرية وارتباطها باللاهوت عند الأفلاطونيين (ص ٤٣) ربط أفلاطون وأوغسطين وسانت هازل بين الابداع الفني وبين اللاهوت (ص ٤٤) الحركة الرومانتيكية ترى نظرية الإلهام والعبقرية (ص ٤٥) الرومانتيكية في معارضة



الكلاسيكية (ص ٤٥) مصدر العبقريّة إلهي عند الرومانتيكيين (ص ٤٥)  
الحيسال الرومانتيكي وأثره على الإبداع الفني عند روسو وفيتشة وبينهوف  
وجوته وجيراردى نرفال (ص ٤٦) الأحلام فى ارتباطها بالإلهام عند  
هردر وريتشر وهوفمان وكولردج وكيفس ورايمو ورودان وفليكس كلاى  
وهوجو (ص ٤٧) الحب والمرأة عند الرومانتيكيين (ص ٤٩) الاهتمام  
بالنمى الفردى عند (ص ٤٩) لا زال لنظرية الإلهام والعبقرية أنصارها فى  
الفترة الحديثة والمعاصرة (ص ٥٠) أقوال لبس وجوته وشوبان وفيتشة  
وجرييه وجويو (ص ٥٠) الإلهام طبقا لهذه النظرية يحدث فجأة ودون  
مقدمات (ص ٥١) وهو صدمة كالانفعال (ص ٥٢) لا دور للعقل والإرادة  
فى الإلهام (ص ٥٢) الفنان موجود أصيل لأن إبداعه يهبط عليه من السماء ،  
ولا يكون متأثرا بمجتمع أو تاريخ أو قواميس أو زمان أو مكان ، إنه خلق  
من العدم (ص ٤٢) مفهوم الأصالة الفنية عند برجسون (ص ٥٤) الفن  
عند تعبير عند كروتشة (ص ٥٥) تصنيف الإبداع عند ديلاكروا  
(ص ٥٦) .

## ٢ - النظرية العقلية

(من ص ٥٦ إلى ص ٧٩)

عظمة الفكر عند بسكال (ص ٥٦) عملية الإبداع الفني نتاج العقل وولادة  
الفكر (ص ٥٦) دور الفكر فى الإبداع الفني عند رودين وفان جوخ  
رفيشر (ص ٥٧) الفن انضباط واتزان (ص ٥٧) لا يحدث الإبداع فجأة  
بل هو راسمال يتجمع تدريجيا (ص ٥٨) اللاوعى نتاج الوعى (ص ٥٨)  
العمل الفني إرادى وينضغ للتنظيم والصياغة (ص ٥٩) الإبداع الفني

وليد التفكير الطويل والبحث الشاق عند ليوناردو دافنشي ( ص ٦٠ ) وهو لا يحدث فجأة أو نتيجة لحياج النفس ( ص ٦٣ ) الإبداع الفني يرجع إلى قوانين وشروط أولية عند كانط ( ص ٦٣ ) وهو ينبع عن الفكر لا عن محاكاة الطبيعة ( ص ٦٤ ) الفن إنتاج الفكر عند هيجل ( ص ٦٤ ) الربط بين أصالة العمل الفني وبين المعقولة ( ص ٦٨ ) الإبداع الفني لا بد وأن يكون مسبوقا بالفكرة والإرادة عند شوينهور ( ص ٦٩ ) الفكر هو الذي يخلق الفنان المبدع عند جويو ( ص ٦٩ ) الالتقاء بين إبداع الفنان وبين حقائق العلم ونظريات الفلسفة ( ص ٧١ ) الإنتاج في ميدان الفن الخلاق هو صورة من الإدراك العقلي عند بوزانكيت ( ص ٧٢ ) التأمل هو الخلق وأكثر الأنواع تحقيقا للخلق والإبداع هو الفنان ( ص ٧٢ ) كاترين باتريك ترجع الإبداع الفني للفكر المبدع ( ص ٧٥ ) الفكرة الكلية العامة تسبق الأجزاء في عملية الإبداع الفني ( ص ٧٦ ) كاسير ومعقولة الصور الفنية ( ص ٧٦ ) هيربرت ريد وإستخدام القوى الذهنية في الإبداع الفني ( ص ٧٦ ) الوعي الفني يخلق العمل الفني ( ص ٧٧ ) الإبداع الفني يقوم على الفكر المبدع عند جيلانورد ( ص ٧٧ ) العقل البشري بقدراته هو أساس الإبداع الفني ( ص ٧٨ ) .

### ٣ - النظرية الاجتماعية

( من ص ٧٩ إلى ص ١٠٦ )

لويس لافل إيطلي إرماسة النظرية ( ص ٧٩ ) التحن أسبق من الآنا ، والآنا هيبة من التحن ( ص ٨٠ ) اندماج الآنا والتحن يتم عن طريق الفن ( ص ٨٠ ) الفن إنتاج جمعي لا فردي ( ص ٨١ ) العقل الجمعي أو اللا شعور الجمعي منبع الإبداع الفني ( ص ٨١ ) البورد السوسيولوجي للفن ( ص ٨١ )

والبعد التاريخي أيضا (ص ٨١) إجتماعية الفن في الحياة البدائية (ص ٨٢) آباء الفن أو المبدعون الفنيون الأوائل (ص ٨٢) ارتباط الابداع الفني في الحياة البدائية بالعمل والسحر والجمال (ص ٨٤) المجتمع هو المبدع والموضوع معا (ص ٨٥) الفن القديم كان بدون فنان عدا استثنائات نادرة (ص ٨٦) الأغاني والفنون الشعبية دليل على إجتماعية الفن (ص ٨٦) الدين كأصل للابداع الفني عند دور كايم (ص ٨٧) ريموند باير يرى أن نشأة الفنون كانت بين جذران المعابد (ص ٨٩) الإبداع الفني في مجتمع الطبقات (ص ٩٠) الفن عذب من الصناعة والعمل والانتاج الجمعي (ص ٩١) لا يبتكر الفنان إلا بالعمل (ص ٩٢) عنصر التنفيذ أو الأداء وارتباطه بالمادة عنصر هام (ص ٩٢) دور المادة في عملية الابداع الفني (ص ٩٢) الفنان هو أولا وقبل كل شيء صانع عند سوريو وفيشر (ص ٩٢) على الفنان أن ينظم الداخل بالاستناد إلى الخارج (ص ٩٤) دور كايم يلخص اتجاهات المدرسة الاجتماعية (ص ٩٤) بناء علم الجمال من الأسفل إلى الأعلى بدلا من الأعلى إلى الأسفل (ص ٩٦) فن يعطي دفعة قوية للنظرية الاجتماعية (ص ٩٦) العمل الفني كظاهرة طبيعية (ص ٩٧) اختلاف الفنانين في طريقة الابداع لا يرجع إلى تباين شخصياتهم ولكنه يرجع إلى تباين الجنس والبيئة والزمن (ص ١٠٠) لا حرية في الابداع (ص ١٠٠) الأصالة نسبية وليست مطلقة عند السوسيولوجيين (ص ١٠١) ليس ثمة فن فردي على الإطلاق عند آلان (ص ١٠٢) الابداع الفني لا يحدث فجأة (ص ١٠٢) ولكن ما هو دور الفنان الفرد في عملية الابداع؟ (ص ١٠٣) قضية الأسباب عند السوسيولوجيين (ص ١٠٥) وقضية الشكل أيضا (ص ١٠٥).

## ٤ - النظرية السيكولوجية

( من ص ١٠٦ إلى ص ١٥٠ )

أ - مدرسة التحليل النفسى ( فرويد ) ( من ص ١٠٧ إلى ص ١٢٩ ) .

التحليل النفسى لا يستطيع أن يتناول طبيعة الابداع الفنى ( ص ١٠٧ )  
الشخصية تتكون من ثلاث قوى ( ص ١٠٨ ) بحث فرويد فى الابداع الفنى  
عند ليوناردو دافنشى ( ص ١٠٨ ) تحليل حلم فى طفولة دافنشى ( ص ١٠٩ )  
تحليل ما كتبه دافنشى عن وفاة والده ( ص ١١٣ ) تحليل ما كتبه عن الطيران  
( ص ١١٥ ) تحليل ما ذكره عن المقارنة بين فن التصوير وفن النحت ( ص ١١٧ )  
تحليل ما كتبه عن العلاقة بين الحب والمعرفة ( ص ١١٨ ) تحليل ما كتب عن  
اتهامه بالجنسية المثلية ( ص ١١٩ ) تحليل عدم إيمانه للكثير من أعماله الفنية  
( ص ١٢٠ ) تحليل عدم ارتباطه عاطفيا بأى امرأة ( ص ١٢١ ) تحليل بعض  
ابداعاته الفنية التى تعبر مكثفة مثل الموناليزا ورؤوس النساء الضاحكات  
والقديسة آن ( ص ١٢٢ ) تفسير أنواع الكف فى حياة دافنشى الجنسية وفى  
نشاطه الفنى ( ص ١٢٧ ) بحث فرويد عن دستويفسكى ( ص ١٢٤ )  
دستويفسكى كفنان خالق ( ص ١٢٢ ) دستويفسكى كأخلاقى ( ص ١٢٢ )  
دستويفسكى كعصابى ( ص ١٢٢ ) دستويفسكى كآثم أو مجرم ( ص ١٢٣ )  
العلاقة بين إبداع دستويفسكى للأخوة كارامازوف وبين مصير والده  
( ص ١٢٤ ) الجنسية المثلية عند دستويفسكى ( ص ١٢٥ )  
دستويفسكى بالمقدامة ( ص ١٢٧ ) تحليل عمل دستويفسكى الفنى الأخوة  
كارامازوف ( ص ١٢٨ ) .



ب - الحركة السريالية ( من ص ١٣٩ إلى ص ١٤٤ ) .

صلة الحركة السريالية بذهب التحليل النفسي ( ص ١٣٩ ) التعمق في العالم الباطني أو اللاشعور باعتباره منبع الابداع الفني ( ص ١٤٠ ) بيان أفكاره بريتون عن السريالية ( ص ١٤٠ ) الدافع الدفين في أعماق الفنان هو الفني يحرك يده تجاه الابداع ( ص ١٤٢ ) بعض الابداعات الفنية للسرياليين ( ص ١٤٣ ) التمسك بالأحلام والخيالات ومهاجمة الوعي والعقل ( ص ١٤٤ ) .

ج - اللاشعور الجمعي عند يونج ( من ص ١٤٤ إلى ص ١٥٠ ) .

اللاشعور الجمعي هو منبع الابداع الفني عند يونج ( ص ١٤٥ ) تفسير يونج للابداع الفني ( ص ١٤٥ ) الفنان المبدع يفرغ جل طاقته في فنه ويفشل في علاقاته الاجتماعية ( ص ١٤٦ ) الواقع الاجتماعي له مهمة الدفع إلى الابداع ( ص ١٤٧ ) البحث في اللاشعور الجمعي عن النماذج البدائية ( ص ١٤٧ ) الاسقاط باعتباره السبيل إلى الابداع ( ص ١٤٨ ) حدس اللاشعور ( ص ١٤٨ ) مواجهة بين فرويد ويونغ في إجابتها على : ١ - من أين للفنان صور إبداعاته؟ ٢ - ولماذا يبدع الفنان؟ - وكيف تتم عملية الابداع؟ ( ص ١٤٩ ) .

## الباب الثاني

### نقد وتعليق

( من ص ١٥١ إلى ص ٢١٨ )

١ - نقد وتعليق على نظرية الإلهام أو العبقرية ( من ص ١٥٢ إلى ص ١٦٥ ) . نحن لن نفيد شيئا ولن نستفيد العلم شيئا من الحديث عن وجد صوفي أو لشوة إلهية أو تأثيرات شيطانية أو تدخل قوى خارقة ( ص ١٥٢ ) النظرية إذن تقودنا إلى اللبس والغموض لا إلى التفسير والتوضيح ( ص ١٥٤ ) الخيالات والأحلام لا تكفى وحدها في إبداع فني وإلا لماذا لم ينتج كل من تخيل أو حلم فنا ؟ ( ص ١٥٤ ) لا يمكن للحلم أن يقود العمل الفني من ألفه إلى يائه ( ص ١٥٤ ) الأحلام والخيالات ماضى إلا لإنعكاسات الواقع الواعى ( ص ١٥٥ ) الإلهام المفاجئ ليس إلا وليد التفكير الماضى المتواصل ( ص ١٥٦ ) بدون الأداء أو التنفيذ لا يمكن أن نقرر أن إبداعا فنيا ما قد حدث ( ص ١٥٦ ) نحن لا نوافق على أن يكون الفنان المبدع مسلوب الإرادة متوقف العقل ( ص ١٥٨ ) أفلاطون هو المسئول تاريخيا عن فكرة الفنان السلبى التاميل ( ص ١٥٨ ) المحدثون والمعاصرون من أنصار هذه النظرية نقلوا عبارات أفلاطون دون أدنى فهم ( ص ١٥٩ ) أسطورية أفلاطون أشد تماسكا من الأسطورية المعاصرة ( ص ١٦١ ) فشل هذه النظرية في تفسير إقبال الفنان على الإبداع الفنى أو أسجامة عنه ( ص ١٦١ ) لا أصالة على الإطلاق لفنان لا حرية له ولا اختيار ولا إرادة ( ١٦٢ ) لا تساوق بين إله ملهم وفنان يلهم إليه ( ص ١٦٤ ) الإبداع الفنى حسب هذه النظرية ليس أصيلا لأنه يخضع

ويتوقف على قوى إلهية أو شيطانية ( ص ١٦٤ ) ليس صحيحاً إذن ما قرره أنصار هذه النظرية من أن الفن خلق من العدم ( ص ١٦٤ ) النتيجة هي رفضنا الكامل لنظرية الإلهام أو العبقرية ( ص ١٦٥ ) .

٢ - نقد وتعليق على النظرية العقلية ( من ص ١٦٥ إلى ص ١٨١ ) .

النظرية تركز على أن الإبداع الفني وليد العقل والفكر ( ص ١٦٥ ) لا وجود لقوى خفية أو شياطين ملهمة ( ص ١٦٨ ) الفارق الكبير بين نظرية الإلهام أو العبقرية وبين النظرية العقلية ( ص ١٦٨ ) لا يمكن أن نغفل لهذه النظرية إهمالها لعنصر التنفيذ أو الأداء ( ص ١٦٩ ) من الضروري للفكر المبدع أن يتخارج عن ذاته لكي يتم التنفيذ أو التحقق في الخارج ( ص ١٧١ ) فشل النظرية العقلية في تحديد مسألة أصل الفكر المبدع ( ص ١٧١ ) نقاش فلسفي حول مسألة أصل الأفكار يدور بين لوك وهيوم وأفلاطون وديكارت وليبنز وكانط ( ص ١٧٢ ) فشل النظرية في بيان لماذا وكيف يشجع الفنان إلى أن يعين دون آخر ( ص ١٧٧ ) عملية الإبداع الفني لا يمكن أن تكون نتاج لفكر الإبداعى وحده بل هناك أدوار أخرى ( ص ١٧٩ ) دافنشى يجمع بين العقل واليد في عملية الإبداع ( ص ١٧٩ ) هل ثمة عقل فنى يقف إلى جوار العقل النظرى والعقل العملى ؟ [ ص ١٨٠ ] .

٣ - نقد وتعليق على النظرية الاجتماعية ( من ص ١٨١ إلى ص ١٩٥ ) .

تركز النظرية الاجتماعية على أهمية المجتمع في عملية الإبداع الفنى ( ص ١٨١ ) فضل النظرية الاجتماعية في إضافة الأبعاد السوسولوجية والتاريخية ( ص ١٨٢ ) وفضلها الكبير في إضافة بعد الأداء أو التنفيذ الذى لم تفتن إليه وإلى أهميته النظريات الأخرى ( ص ١٨٢ ) ومع ذلك فالنظرية الاجتماعية أفشل في تفسير

ما يميز الفنان عما عداه من الناس ؛ إذ الناس جميعا حاصلون على عقل جمعي أو لاشعور جمعي ( ١٨٤ ) وفشاها في تفهم كيفية إبداع فن ما ابتداء من عقل جمعي أو لاشعور جمعي ( ص ١٨٥ ) العقل الجمعي مجرد فرضية ميتافيزيقية لا مستند لها من واقع أو علم ( ص ١٨٦ ) وهذه الفرضية الميتافيزيقية لا تقدم لنا تفسيراً عن تفاوت الفنون وعن السبب في انجاء الفنان إلى فن معين دون غيره ( ص ١٨٧ ) ليس الدين وحده هو أساس الفن والابداع الفني كما ذكر دور كايم وريوند هايم ( ص ١٨٩ ) حتمية تين تؤدي إلى دمج الظاهرة الاستطيقية ضمن الظاهرة السوسيولوجية مع أن للظاهرة الاستطيقية نوعيتها الخاصة ( ص ١٩١ ) وهي تؤدي أيضاً إلى طمس كامل لمعالم الفردية وتمييز الفنان وتفرده دون سائر القطيع ( ص ١٩٢ ) .

٤ - نقد وتعليق على النظرية السيكلولوجية ( من ص ١٩٥ إلى ص ٢١٨ )

أولاً : النقد الموجه إلى فرويد وتابعيه من مدرسة التحليل النفسي ( من ص ١٩٧ إلى ص ٢٠٨ ) لم يتحدث فرويد أو تلامذته عن كيف يحدث الإبداع الفني من بدايته إلى منتهاه ( ص ١٩٧ ) وأغفلوا أيضاً مسألة التنفيذ أو الأداء ( ص ١٩٧ ) ولم يبينوا لماذا يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر ( ص ١٩٧ ) ولم يبينوا لماذا يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر ( ص ١٩٧ ) لم يلتزم فرويد وتلامذته بالمنهج التجريبي العلمي ( ص ١٩٨ ) المنهج الفرويدي شكلي ونعني ( ص ١٩٩ ) التحريف والتعسف والتعسف في بحث فرويد عن دافئ ( ص ١٩٩ ) تفسيره الجنسي لإبداع دافئ ودستوي فسكى هو مجرد تبرير لنظريته ( ص ٢٠٦ ) نقد فكرة التماثل الفرويدية ( ص ٢٠٧ ) نظرية فرويد قاصرة في الإحاطة بتنوعات الإبداعات الفنية ( ص ٢٠٨ ) فرويد فيلسوف مثالي



أكثر منه عالم نفس تجريبي (٢٠٨) .

ثانياً : النقد الموجه للحركة السريالية في الفن (من ص ٢٠٨ إلى ص ٢١٢) .

الحركة السريالية في الفن تتبع مدرسة التحليل النفسي (ص ٢٠٨) لا يمكن للعمل الفني أن يعبر عن اللاشعور وحده بل لابد من أن يتخلله لحظات شعورية (ص ٢٠٩) السرياليون يتجون فنا لاشعورياً هم شاعرون به (ص ٢٠٩) فرويد نفسه يكشف عن خدعة السرياليين (ص ٢١٠) أم نتيجة جفتها الحركة السريالية في الفن هي اتحاد الباطن بالظاهر (ص ٢١٠) على المتذوق الفني أن يكون في حالة لاشعورية كي يتقبل إبداعات السرياليين اللاشعورية ، وهذا غير ممكن (ص ٢١٩) نفس أوجه النقد التي وجهت لفرويد وآلامته تنطبق على الحركة السريالية (ص ٢١٢) .

ثالثاً : النقد الموجه إلى نظرية يونج (من ص ٢١٢ إلى ص ٢١٨) .

يونغ يعلق أهمية كبرى في الإبداع الفني على اللاشعور الجمعي والاستقاط والحدس (ص ٢١٢) أغلوطة المائلة التي وقع فيها يونج (ص ٢١٣) يونج يتعامل مع أفكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقع الخارجي ، ويكيف الواقع الخارجي حسب أفكاره (ص ٢١٣) كيف يمكن أن ينقسم الناس ولا شعورهم الجمعي واحد إلى قسم كشمي وآخر سيكولوجي (٢١٤) يونج يركز على الحدس ، والحدس فكرة غامضة أكثر منها فكرة تفسيرية (ص ٢١٤) ما الذي يتميز به إبداع الفنان عن إبداعات واكتشافات غيره من العباقرة (ص ٢١٤) إذا كان اللاشعور واحداً وكان الحدس واحداً فكيف تتباين الفنون ، ولماذا يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر ؟ (ص ٢١٥) يونج يعاني من تصور آلي للنشاط النفسي مع شيء من النزعة الحيوية (ص ٢١٥) اللاشعور

الجمعى ليس أكثر من فرضية ميتافيزيقية ( ص ٢١٦ ) كيف يمكن أن يكون الجانب الحالك من الإنسان ( اللاشعور ) هو جوهر ومنبع الإبداع الفنى ؟ ( ص ٢١٦ ) . مجمل النقد الموجه إلى النظرية السيكلوجية ( ص ٢١٦ ) .

## الباب الثالث

### رؤية جديدة

( من ص ٢١٩ إلى ص ٣٠٦ )

طرح فرضنا المقترح لتفسير عملية الإبداع الفنى من ألفها إلى يائها ( ص ٢٢١ ) موقفنا يشير إلى تفاعل كلى دينامى بين الأنا والنحن أو بين الفنان والمجتمع ( ص ٢٢٢ ) الموقف الذاتى المتمثل فى نظرية الإلهام أو العبقرية هو موقف فاشل تماما ( ص ٢٢٢ ) والموقف الذاتى فى النظرية العقلية جعلها تدور فى دائرة فكرية مفرغة ( ص ٢٢٤ ) والموقف الذاتى لدى النظرية السيكلوجية جعلها تركز على الجانب الحالك من الإنسان وحسب وهو اللاشعور ( ص ٢٢٧ ) النظرية الإجتماعية ذات موقف موضوعى لكنه متطرف ( ص ٢٢٨ ) تأدى بها تطرفها إلى عدم الدقة والوضوح وتمسكها بنخب رافة العقل الجمعى أو وم اللاشعور الجمعى ( ص ٢٣٠ ) وتأدى بها إلى الفشل فى تمييز الفنان عن سائر أفراد القطيع ( ص ٢٣٠ ) والفشل فى إلقاء الضوء على أهمية الذات فى عملية الإبداع الفنى ( ص ٢٣١ ) . نحن لا نوافق على تطرف الذاتيين أو تطرف الموضوعيين ( ص ٢٣١ ) بلورة عملية الإبداع الفنى فى أربعة أسئلة محددة ( ص ٢٣٢ ) فشل جميع النظريات فى تقديم إجابة مقبولة على السؤال الأول

الخامس بمنع الإبداع الفني ( ص ٢٢٢ ) ونشأها جميعا في تقديم إجابة مقبولة على السؤال الثاني الخاص بعلة الإبداع الفني ( ٢٢٦ ) ونشأها كذلك في تقديم إجابة مقبولة على السؤال الثالث المتعلق بكيفية حدوث عملية الإبداع الفني من ألفها إلى يائها ( ص ٢٤٧ ) أما السؤال الأخير المتعلق بكيفية تخارج الإبداعات وتحقيقها في أعمال فنية مدروسة وما يرتبط بذلك من آداء أو تنفيذ يتطلب وجود المادة ووجود عمل على تلك المادة ، فلقد أجابت النظرية الاجتماعية على جزء من هذا السؤال وأهملت الباقي ، أما النظريات الأخرى فلقد ألزمت الصمت الكامل وكان المسألة لا تعنيها ( ص ٢٤٨ ) النتيجة النهائية هي فشل جميع النظريات في تفسير ووصف عملية الإبداع الفني من كل أبعادها ( ص ٢٤٩ ) ونحن نؤسس موقفنا على أربعة حقائق ( ص ٢٤٩ ) ١ — كل إبداع فني هو نتاج ذات مبدعة متفاعلة تفاعلا كليا وديناميا مع ذاتها ومع الأبعاد الاجتماعية والتاريخية وكل ما هو واقعي ( ص ٢٤٩ ) ٢ — لا يمكن الفصل أو البتر بين الذات والموضوع فيها يكونان مجالا واحدا متفاعلا ومتناسكا ( ص ٢٥٠ ) ٣ — خارج ذات الفنان وعالمه الخارجي لا يوجد شيء ، فلا وجود لقوى خفية أو غيبية أو شيطانية ( ص ٢٥٠ ) ٤ — تمايز الفنون واختلافها من فنان لآخر يعزى إلى ما يسمى بالإطار ( ص ٢٥٠ ) ولأهمية الإطار في موقفنا لا بد أن نتوقف عنده وقفة كبيرة ( ص ٢٥٠ ) مضمون الإطار مكتسب وليس بفطري ( ص ٢٥٠ ) نحن نحمل في نفوسنا عددا وافرا من الأطر ( ص ٢٥٠ ) الإطار يساهم في تنظيم الإدراك ( ص ٢٥٠ ) عملية الفهم ليست إلا مجرد تنظيم للبركات الجديدة في أطر ( ص ٢٥٢ ) والإطار يساهم في تنظيم الذوق ( ص ٢٥٢ ) إطلاعنا على الأعمال الفنية ينجم عنه تكوين أطر لها في ذهن ( ص ٢٥٢ ) أهم خصائص الإطار ( ص ٢٥٤ ) أنه أساس دينامي ( ص ٢٥٤ )

العادات لا تمثل الإطار من كل جوانبه ( ص ٢٥٤ ) علاقة الانا بالإطار ليست معرفية أصلا واكتها ديتامية ( ص ٢٥٤ ) بعض الماذج التي تدور كلها حول اكتساب الإطار ( ص ٢٥٥ ) ١ - ليوناردو دافينشي ( ص ٢٥٥ ) ٢ - كينس ( ص ٢٦٩ ) ٢ - بايرون ( ص ٢٦٢ ) ٤ - توفيق الحكيم ( ص ٢٦٥ ) تعليق على كيفية اكتساب الإطار لدى كل واحد منهم طبقا لأقواله وأعماله ( ص ٢٦٦ ) النتيجة هي : أن الإطار مكتسب من حيث مضمونه ، وأنه شرط ضروري للابداع ، ولولاه لما أبدع الفنان ( ص ٢٧١ ) ولنا على فكرة الإطار عدة ملاحظات ( ص ٢٧٢ ) - يمكن للشخص الواحد أن يحمل عدة أطر في وقت واحد ( ٢٧٢ ) ٢ - إن الإطار المسيطر على توجيه الفعل يجب أن يكون في درجة عليا من القوة تفوق سائر الأطر ( ص ٢٧٣ ) ٣ - إن قولنا بأن عملية الابداع يوجهها الإطار لا يعنى القضاء على جوهر الابداع من حيث أنه الخلق على غير مثال ( ص ٢٧٤ ) ٤ - فكرة الإطار يمكن أن تساهم في حل عدد من المشكلات مثل : أ - مشكلة التشابه بين أعمال الفنان الواحد . ب - مشكلة وحدة الأسلوب بين مجموعة من الفنانين . ج - مشكلة الصلة بين الفنان والمندوق ( ص ٢٧٥ ) ٥ - إن الإطار السلازم للفنان المبدع لا يمكن إكتسابه إلا بعملية تدور منظمة تنظيما خاصا ، وموجهة توجيهيا معينا ، وبالتالي تكون لها دلالة خاصة عنده ( ص ٢٧٦ ) ٦ - والمران في حدود الإطار يساهم في تنظيم الإطار وزيادة قدرته ورسوخه ( ص ٢٧٧ ) الفرق بين الإطار عند الفنان والإطار عند المندوق ( ٢٧٨ ) فكرة الإطار هي الفكرة الوحيدة التي تستطيع أن تبين سبب اختلاف إتجاه الفنان إلى فن معين دون آخر ، وهي النقطة التي فشلت في بيانها كل النظريات السابقة ( ص ٢٧٩ ) نحن نؤكد على أن شخصية الفنان المبدع شخصية عاقلة إنفعالية صانعة تعيش في بيئة ذات مضمون ثقافي تاريخي



اجتماعي ، يتبادل معها الأثر والتأثير بطريقة دينامية متفاعلة ، من خلال إطار نوعي اكتسبت مضمونه من الخارج ( ص ٢٧٩ ) كما تؤكد أن أفكار الفنان ليست فطرية في عقله ، أو كامنة في داخله ، ولا يوحى إليه بها من قوى خفية أو غيبية ، أنها مكتسبة من الخارج ( ص ٢٨٠ ) وتؤكد أيضا أن إنفعالية الفنان وتوتره النفسي ليست نتاج باطنه ، ولكنها نتاج واقع خارجي خصب زاخر بالأحداث والأقوال والأفعال ( ص ٢٨٠ ) وتؤكد أخيرا على أن الفنان حينما يحلق إبداعه في مادة ما ، ومن خلال العمل ، فإنه يستعيد النحن ، فيعاد إليه أثره ( ص ٢٨٠ ) ونحن نعرض موقفنا أيضا لنفس الامتحان بنفس الأسئلة التي سبق تقديمها للنظريات السابقة ( ص ٢٨٢ ) إن منبع الإبداع الفني في نظرنا يتمثل في شخصية الفنان ككل ووحدة دينامية متفاعلة مع بيئتها ذات الأبعاد الاجتماعية والتاريخية ( ص ٢٨٢ ) وعة الإبداع الفني في رأينا تمكن في انفعال الفنان وتوتره إزاء أحداث أو تجارب أو ظواهر خارجية ، تثيره وتوتر وجداته ، وتكون هي السبب أو العلة في دفعه إلى الإبداع وفقا لظواهره ذي المضمون المكتسب من الخارج ( ص ٢٨٤ ) وموقفنا ينجح تماما في إعطاء وصف كامل لعملية الإبداع الفني من ألقها إلى بانها : أي من لحظات ما قبل الإلهام إلى لحظات الإلهام ثم إلى لحظات ما بعد الإلهام ( ص ٢٨٨ ) وهو يتميز بتقديم إجابة دقيقة وافية على السؤال الأخير ، مبينا كيفية تخارج الإبداعات في أعمال فنية ملوحة ، وموضعا دور العمل ، وأهمية المادة ، ومفسرا وواصنا لتمايز الفنون بين فنان وآخر ، بل وتفاوت الأعمال الفنية لدى فنان واحد من حيث الدرجة ( ص ٢٩٠ ) النتيجة سر أن موقفنا هو الموقف الوحيد الذي يستطيع الصمود أمام مشكلة من أعقد المشاكل الفنية تفسيرا وعمقا ( ص ٢٠٩ ) .

## ثبت بأهم المراجع العربية والأجنبية

( من ص ٣٠٧ الى ص ٣١٥ )

أولا : ثبت بأهم المراجع العربية ( ص ٢٠٩ ) ثانيا : ثبت بأهم المراجع  
الأجنبية ( ص ٣١١ ) .



# الباب الأول

## النظريات المفسرة للابداع الفنى

- ١ - نظرية الإلهام أو العبقرية .
  - ٢ - النظرية العقلية .
  - ٣ - النظرية الاجتماعية .
  - ٤ - النظرية السيكولوجية .
- أ - مدرسة التحليل النفسى (فرويد) .
  - ب - الحركة السريالية فى الفن .
  - ج - اللا شعور الجمعى عند يونج .





## الباب الأول

### النظريات المفسرة للإبداع الفني

لا شك أن مشكلة الإبداع الفني من أعمق المشاكل الفنية وأعقدها على حد سواء ؛ فهي أهمها لأنها ترتبط بالاعمال الفنية للفنان والتي أنبتت عنها عمله الفني ، ومن ثم فهو لا تنظر في نتاج فني ملووس قدر فطرها في منبع وعله وكيفية حدوث هذا النتاج ، وهي أعقدها لأن البدايات الشاحبة الكامنة غالبا ما تكون غامضة ومعقدة عن النتاج الفني تظهر . وهي بالإضافة إلى ذلك أهم مسائل الفن باعتبار أن الإبداع ابتكار يتم عن أصالة ، وأصالة تنم عن عبقرية ، وعبقرية تكشف عن عظمة الفنان وجدته . يقول ليفيروزو L. Rusu : « أن البحث في الإبداع الفني هو المقدمة الأولى لكل بحث استعطي (١) » . ويذكر هيرن Y. Hirn : « أن دراسة الإبداع الفني هي أعظم البدايات ملائمة لفهم الفن » . ويشترط لسنج T. Lossing أن تكون دراسة الفعل أو التعبير المبدع شرطا أوليا لإقامة الاستطيقا على أسس سليمة . يقول لسنج : « إن الشرط الأول لإقامة الاستطيقا على أسس مبتكرة أصيلة هو الاهتمام بشخصية الفنانين أولا وقبل كل شيء ... ذلك أن كل عمل فني فعل وتعبير لإرادة مبدعة » . كما ويذهب مويمان Meumann إلى أن « مبدع الفن والجمال هو الجدير بأن يكون مبدأ البحث في هذا المجال » (٢) .

---

1 - Rusu; L : Essai sur la création Artistique, Paris, Alcan 1935, p.1

٢ - أنظر مصطفى سوياف : الأسس النفسية للإبداع الفني « في العمر خاصة » . دار

ولاهية هذه المشكلة وتحققها وعمقها تناولها الباحثون بالدرس والتحصيل  
وسال مداد المفكرين والفلاسفة والفنانين حولها ، وتشعبت الآراء والمواقف  
بعدها ، فمنهم من ذهب إلى أن عملية الإبداع الفني ترجع إلى نوع من الوحي  
والإلهام ، ومنهم من عاد بها إلى قوة العقل والفكر ، ومنهم من تلمس أصولها  
في ثنايا المجتمع والسوسيولوجيا Sociology ، ومنهم من وصل بين هذه  
الأصول وبين السيكولوجيا Psychology أو اللاشعور على وجه خاص .

على أنه يجب أن نضع في ذهننا دائما أن مشكلة الإبداع الفني ليست وليدة  
اليوم أو الأمس القريب ، فإن جذورها تمتد حتى بواكير الفكر الفلسفي  
وإرهاصات الأولى المتغلغلة في أعماق التاريخ ، فيحدثنا تاريخ الفلسفة عن أن  
هو ميروس وعيراقليطس وسقراط وأفلاطون وأرسطو كانوا أول من تحدث  
عن هذه المشكلة ، كل بحسب نضج مرحلته ، وحسب نضج فكره ، وحسب  
موقفه الميتافيزيقي .

وإذا كان الاختلاف هو جوهر الفكر الفلسفي لارتباطه بالحرية ، فلا شك  
أن هذا الاختلاف قد انعكس بدوره على الفن وعلى مشكلته الأولى وهي الإبداع  
الفني خصوصا وأن الفن قد نشأ في أحضان الفلسفة ، وترعرع في كنفها ، ولعل  
أول بادرة اختلاف هي تلك التي قامت بين نظريتي أفلاطون وأرسطو ،  
ذلك الاختلاف الذي ازداد ثراء وغنى بفضل إضافات وتطبيقات وتغييرات  
وقد جمهرة من الفلاسفة والفنانين والمفكرين جاءت في فترات متلاحقة  
ومتعاقبة ، إلا أن الأمر لم يقتصر على ذلك ، إذ سرعان ما قدم رجال الفن والفلسفة  
والعلم نظريات وإسهامات مبتكرة وأصيلة تباعد عن فكر هذين العملاقين  
اليونانيين . تدبر أغوار تلك المشكلة وتقدم تفسيرات جديدة ، وتأويلات  
مبتكرة على أساس فلسفي أحيانا وعلى أسس علمية في أحيان أخرى .

ونحن نجد لدينا الآن أبحاثا مستفيضة وكثيرة عن مشكلة الإبداع الفنى ،  
 منها ما هو تاريخى يكتفى بسرد أو تعقب الآراء المتتالية للفلاسفة والفنانين ،  
 ومنها ما هو وصفى يكتفى بوصف الإبداع الفنى فى مظاهره الخاصة ، ومنه  
 ما هو تصنيفى يركز على تصنيف عمليات الإبداع ، ومنها ما هو تفسيرى  
 يحاول أن يصل إلى مستوى النظرية إما عن طريق فلسفى نظرى وإما عن  
 طريق على تجربى \* .

\* لمعرفة أدق بالاتجاهات التى تناوأت مشكلة الإبداع الفنى من زوايا مختلفة يمكن  
 للقارئ أن يرجع إلى الأبحاث التالية :

1 — The Creative process (A Mentor Book, New yor 1958)  
 وهو يحوى على آراء ٣٨ عالما وناقدا قويا حول مشكلة الإبداع الفنى ، مأخوذة من  
 صميم أعمالهم .

2 — Clay: F. : The origin of the sense of Beauty, London,  
 J. Murray, 1917.

3 — Downey, j.: Creative Imagination, London, Kegan paul,  
 1920.

4 — Guilford, j. p. : Creativity, Amer. psychologist, 1950,  
 5, pp 444-454.

5 — Guilford, j. p. : Creative Abilities in the Arts, Psychol.  
 Rev. 1957, 64, p.p. 110-118.

6 — Kretschmer, E.: The psychology of the Men of Genius,  
 tr. by R.B. Cattell, London, Kegan paul, 1933

7 — Ribot, T. : L'imagination Créatrice, paris, Alcan 6<sup>eme</sup>  
 ed., 1921.

8 — Rost L. : Essai Sur la création Artistique, paris, Alcan,  
 1935



وسنحاول فيما يلي أن نعرض لمشكلة الإبداع الفني من خلال النظريات  
المفسرة لذلك الإبداع ، فكل هذه النظريات على تفاوتها توضح الجوانب  
المعقدة التي تعلقت بهذه المشكلة التي يجوز لنا أن نطلق عليها قفل الفن لغموضها  
وتعقدها في نفس الوقت التي هي مفتاحه باعتبارها المدخل الرئيسى للإلهام  
لتختلف الفنون .

## ١ - نظرية الإلهام أو العبقرية

إن شئنا أن نعرض لهذه النظرية نجد أنها عند هوميروس وميراقليطس ، فقد

---

= 9 — Sachs. H : The creative unconscious, Boston, 1942.

10 — Soueif, M.i. : Tests of creativity, Review Critique and  
clinical implications, Annals of the faculty of Arts, Ain shams  
university, 1959, 5, p.p 19-43.

11 — Stein, M.i. : Transactional Approach to Creativity,  
Research conference on the identification of Creative Scientific  
Talent, University of Utah, August, 1955, p.p. 171-181.

12 — Thurstone, L.L. : Creative Talent, Applications of  
psychology. New york, 1952. p.p. 18-37.

13 — wilson & others : A factor - Analytic study of creative-  
thinking Abilities, psychometrika, 1954, 19, p.p. 297-311.

١٤ - كما يمكن أن يرجع إلى أبحاث باتريك Patrick, C. الذبابة من:

A — Creative Thought in Poets, Arch. psychol., 1935, 26.

B — Creative Thought in Artists, Arch. psychol., 1935, 26.

C — Creative Thought in Artists, J. Psychol., 1937, 4, p.p.  
35-73.

D — The relation of whole and part in Creative Thought,  
Amcr. j. psychol., 1941, 46.

استجدي هوميروس في بداية الإلياذة ربّات الشعر أن تمنح عليه بالإلهام ، كما تحدث هيراقليطس فيلسوف التغير اليوناني والذي كان يتمتع بعقيدة الشاعر عن نفسه قائلاً ، إنني كالمرافات اللواتي يصدرن في كلامهن عن وحي وإلهام ، وتردد أصواتهن حقائق إلهية على مر العصور ، (١) إلا أن أفلاطون يعدّه هو المسئول تاريخياً عن هذه النظرية . وإليه تنسب .

وقبل أن نتحدث عن أصول هذه النظرية عند أفلاطون ، لا بد أن نلقي بصيصاً من الضوء عليها ، فنظرية الإلهام أو العبقرية تفسر ميلاد العمل الفني ، أو عملية الخلق الفني ، بإرجاعها إلى لسوع من الوحي أو الإلهام ، فالقنان يستلم عمله الفني لا من عقل واع أو شعور ظاهر أو مجتمع معين أو تاريخ فن سابق أو حتى لا شعور دفين ، وإنما هو يستلم هذا من قوة إلهية عليا ، أو من وحي سماوي خارق ، أو من هواجس سحرية غيبية ، أو حتى من شياطين خفية .

وإذا عدنا الآن إلى أفلاطون لوجدنا على نحو النص الممتاز التالي الذي يعبر عن تلك النظرية بكل وضوح وتكامل . يقول أفلاطون محاوراً مخاطبه في محاوره أيون Ion أو عن الإلياذة :

« إن براعتك في الكلام عن هوميروس لا تعزى إلى فن كما قلت لك منذ لحظة ، لكنها تأتيك من قوة إلهية تحركك : قوة كالتى فى الحجر الذى ساء يوريبديدس ( مقناطيس ) وساء الآخرون حجر هيراكليا ... لأن هذا الحجر

---

(١) جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامى الدروبي ، دار

لا يجذب إليه الحلقات الخشبية نفسها ليس غير ، بل أنه يعطيها قوة  
تمكينا من أحداث هذا الذي يحسده ، أي جذب سائر أخرى ، بحيث  
أن سلسلة طويلة جدا من الحلقات الحديدية يمكن أن تتصل بعضها ببعض . . . نفس  
هذه الطريقة تلهم ربة الشعر نفسها بعض الناس الذين يلهمون بدورهم غيرهم ، وبذا  
تصل الحلقات ، لأن شعراء الملاحم المتنازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم  
الرائع عن فن ولكن عن إلهام ووحى إلهي ، وكذلك الأمر في حالة الشعراء  
الغنائيين المتنازين ، وكما أن كهنة الآلهة كويللا . . . لا يرتصون إلا إذا فقدوا  
صوابهم ، فكذلك الشعراء الغنائيون لا ينظمون أشعارهم الجميلة وهم متشبهون  
إذ حينما يبدأون العن والفرقيع يأخذهم هيام عنيف ، وينزل عليهم الوحي  
الإلهي ، مثل كامنات باخوس . . . عندما ينزل بين الوحي الإلهي يهذين ولا  
يعين ، ويحلبن مياه الأنهار لبنا وعسلا ، وما حمل روح الشعراء الغنائيين إلا  
هكذا كما يعترفون هم أنفسهم ، ذلك أنهم يقولون أنهم يطيطون مثل النحل  
فينهلون الأشعار التي ينقلونها إلينا من ينابيع تفيض عسلا في حدائق ربات  
الشعر ووديانها ، وهم في ذلك عاقون ، لأن الشاعر كائن أبدي مقدس ذو  
جناحين ، لا يمكن أن يتكرر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله . وما دام الإنسان  
يحفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو أن يتنبأ بالغيب ، وما دام  
الشعراء لا ينظمون أو يتعدون القصائد العديدة الجميلة عن فن ولكن عن موهبة  
إلهية كما تفعل أنت عند الكلام عن شعر هوميروس ، لذلك فكل منهم لا يستطيع  
إلا إتقان ما تلهمه إياه ربة الشعر ، فهذا يتقن الأشعار الديثورامية وآخر  
أشعار المديح وثالث أشعار الجوقة ورابع أشعار الملاحم وخامس الشعر  
الإيامي ، بينما كل منهم لا يجيد أنواع الشعر الأخرى ، لأنهم لا ينطقون بهذه  
الأشعار عن فن ولكن عن وحي إلهي ، ذلك أنهم لو اتقنوا فن إجادة الكلام

في موضوع بعينه لاستطاعوا أن يطبقوا هذا الفن في سائر الموضوعات أو في أي منها. لذلك يفقدون الإله صوابهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعراقيين الملهمين حتى تدرك، نحن السامعين، أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم، وأنه الإله نفسه هو الذي يكلفنا ويحدثنا بالسنتهم. وأكبر دليل على ما أقول هو توفيقوس... الخالكيدى الذي لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر، لكنه نظم نشيد أبولون الذي يتغنى به الناس جميعا وقد يكون أروع الشعر الغنائي كله، وهو من (إبداع ربة الشعر) كما يعرف الشاعر نفسه. ويدولى أن الإله يبين بهذا الدليل، بما لا يسمح لنا بالشك، أن هذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان ولا من نظم البشر، لكنه سماوى من صنع الآلهة. وما الشعراء إلا مترجمون عن الآلهة، كل عن الإله الذي يحمل فيه، ولإثبات ذلك نعلم الإله أن ينطق أتمه الشعراء بأروع الشعر الغنائي. ألا ترى للصدق فيما أقول يا أيون ؟ (١).

ويتضح من النص السابق أن أفلاطون هو أول من أرمى نظرية الإلهام مقبلا الحجج، ومستندا إلى الأدلة، مشبها إلى أن الإبداع الفنى لا يخرج عن كونه ثمرة لضرب من الإلهام أو الوحي الإلهي، مقررًا أن الفنان ما هو إلا إنسان مرهوب احتضنته الآلهة وخصته بنعمة الوحي أو الإلهام. ثم جاءت الأفلاطونية الجديدة، فعملت على توطيد تلك النظرة الصوفية إلى الفن، حتى اعتد ساد بين الناس الزعم بأن الفنان موجود غير عاوى قد جاء الله ملكة الإبداع الفنى التى تكسب كل من تلمسه طابع السحر والإعجاز، وهذا

١- أفلاطون: معاصرة أيون أو عن الألياذة، ترجمة محمد صقر خفاجة وسهير القفاوى، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦. ص ٣٧.



ما نادى به على وجه خاص الأفلاطونيين في عصر النهضة ، إذ كانوا يجدون  
هفتان ينسرون الأعمال الفنية بأنها ثمرة للملكة سحرية لا نظير لها عند عامة  
الناس (١) .

والحق أن التأملات اليونانية ومنها الأفلاطونية في الجمال وفي الإبداع الفني  
أربطت ارتباطا وثيقا بالأبحاث الميتافيزيقية (٢) ، فإذا كان الفن مصدره إلهام  
صادر عن ربّات الفنون ، فإن ربّات الفنون هذه ليست إلا إشارات رمزية  
أسطورية في محاورات أفلاطون ، ويبقى مصدر هذا الإلهام من الناحية  
الميتافيزيقية - يبقى - في الجمال بالذات ، فربّات الفنون الأسطوريات هن رموز

١ - زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، القاهرة ، مكتبة مصر ١٩٥٩ ، ص ١٥٣ .

2 — Encyclopaedia of Religion and Ethics , vol. 2 p. 444

كان اليونانيون يرون أن للفنون ربّات ، ذلك أن الأسطورة اليونانية تروى أنه  
كان لكبير الآلهة « زوس » الفاع على جبل الأولب - كانت له - تسع بنات هن ربّات  
الفنون وتسمى الأسطورة The Muses ، وكل ربة من هذه الربّات تختص برعاية  
فن من الفنون ، فلكشم ربة ، والخطابة ربة ، وللدراما ربة ، وللكوميديا ربة . وهكذا .  
وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربّات كل عام ، ويقوم تلاميذ المدرسة في  
الأكاديمية بطقوس شبه دينية موجهة إلى الربّات - وكان هذا الاحتفال يجري سنويا حتى  
عهد الامبراطور جستنيان في أوائل القرن الثالث الميلادي - وأمل هذا الاحتفال يرجع  
بنا إلى الأورفية القديمة وطقوسها حيث كان يحتفل أتباعها بعيد الإله باخوس إله الخمر  
وقطاف النسب ، وكان ذلك في فترة الربيع حيث تنكس الطبيعة أنوارا من الجمال الرائع ،  
وتنكس فيها الحياة بجميع صورها سواء في ذلك الكائنات الحية أو الطبيعية . ونخلص من  
هذا إلى أن الارتباط كان واضحا بين الطقوس الموجهة إلى ربّات الفنون في مدرسة  
أفلاطون وبين طقوس الأورفية في أيامها . ( من كتاب فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة  
للدكتور محمد علي أبوريان ص ١٣-١٤ ) .

نحبر عن فكرة الجمال بالذات . وعلى هذا النحو يكون مصدر الفن في نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية عن الحس ، والتي تنبع في عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول (١) .

وإذا كانت الأفلاطونية الجديدة امتدادا لأفلاطون ، فإنها مع ذلك قد خلطت الجمال باللاهوت ؛ بحيث لم يعد الجمال يسمح للبحث في العبقرية المبدعة وهي مستقلة (٢) . فلقد ارتبط بالمبدأ الأوحد عند أفلوطين ، وهذا المبدأ الأوحد وهو خير بحث هو الذي تصدر عنه الصور المشعة (٣) . وبعبارة أخرى فإن الله هو مصدر الصور الفنية ومبداها وهو يفيض بها على من ارتقت روحه من الفنانين . وطبقا لنظرية الفيض أو الصدور الأفلوطينية يكون الجمال المتحد بالله هو أكل وأسمى جمال ، بينما تنفصل درجات الكمال والسوء كلما ابتعدنا عن الجمال الإلهي وبمقدار هذا الابتعاد ، وعلى الفنان إذن أن يتخلص من روابط البدن ، وأن يتطهر وأن يقامى عن الجمال الجزئي ، وأن يصعد من عالمه مارا بمحطات روحية تمثل الأقاليم الثلاثة ، حتى يتحد بالله ، بدأ الكون وسر عظمتة ووحدته وجماله ، هنالك يلهمه الله من ضيائه ومن جماله ، أو يشهد الفنان الجمال العلوي الأبدى .

إلا أن أفلوطين يحدثنا عن أشعة إلهية تصدر من المبدأ الأوحد إلى

---

١ - محمد علي أبوريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، الدار القومية للطباعة

والنشر ١٩٦٤ ، ص ٩٤ ، ١٥ .

2 - Egger : Essai Sur l'Histoire de la critique chez les Grecs, 2 éime ed, paris 1889, p. 473

3 - Charles Bernard , Esthétique et critique. Edition Formes, paris 1946, p. 97.

الإنسان أو الفنان مباشرة دون تدخل من وساطات أو أقانيم ، فتلهم من حلت في قلبه ، وتدفعه إلى إقدام ينتج عنه ترديد إبداعات إلهية عليا .

ولقد أثر أفلاطون والأفلاطونية الجديدة في الكثير من كتاب وفلاسفة العصور الوسطى ؛ فهذا أوغسطين يذكر أن الجمال هو الوحدة أي الله (١) . وأن قوافين الجمال والفن كالتساوي والتشابه والإنسجام ما هي إلا انعكاسات للحقيقة أو الكلمة أراقة (٢) . وهذا سانت بازيل St. Basil يمزج بين الفن واللاهوت ، ويبنى الأفلاطونية الحديثة ، ويدافع عنها في كتابات ظهرت تحت اسم مستعار هو ديونيسيوس ( وكان للآخر أكبر الأثر في استيعاب العصور الوسطى ) (٣) . وتسكف نظرة واحدة في عناوين مؤلفات بازيل لكي نعرف أنه مزج الأفلاطونية بالمسيحية ، ولكي نقين تظفل الانجاء الروحي أو المثال الأفلاطوني الممزج بالمسيحية ؛ فعضاوين كتبه هي : « المراتب السماوية » ، « المراتب الكهنوتية » ، « الأسماء المقدسة » .

وكان لا بد مع وجود الدين المسيحي أن تتغير بعض المسميات ، فلقد أصبح مبدأ الخير الاسم هو الإله المسيحي ، وتحدد سلم الجسد الصاعد والمهابط بمحطات روحية — إن صح التعبير — تبدأ من مصدر الأشياء الجلية في الطبيعة مارة بالجمال العلوي ثم بالخيرية فالحكمة فالإله . وهذه تمثل مراحل لرؤية الخالق ذاته (٤) .

1 — Ibid : p. 280.

2 — Ibid : p. 281

3 — Encyclopaedia of Religion and Ethics, vol 2, p. 446.

4 — Croce; B. «Aesthetic 2nd impr. of 2nd ed., 1953. p. 175.

ويخطئه من يظن أن الحديث عن نظرية الإلهام والعبقرية قد توقف بعد العصور الوسطى ، أعنى أنه قد انتهى الحديث عنها بعد أن تنبه جمهور المفكرين والعلمانيين وبعض الفلاسفة إلى ضرورة فصل لادين أو قلاهوت عن العلم والفن ، ذلك لأننا نجد بين أيدينا وعلى المستويين الحديث والمعاصر إسهامات وفيرة ، وآراء عدة ، تؤكد استمرارية هذه النظرية ، وهو حق بأنها سوف تستمر أبدا .

ويعزى إلى الرومانتيكية الفضل في بعث وإحياء وتغذية هذه النظرية ، والرومانتيكية حركة فنية وأدبية عارضت الحركة الكلاسيكية التي سيطرت قروفا طويلا ، ففي حين اعتم الكلاسيكيون بالعقل ومنعوه السلطان المطلق ، اعتم الرومانتيكيون بالمعاطفة في جموحها وجيشانها ، وسلخوا القياد للقلب منبع الإلهام ، فهذا الفردى موسىه يعلن أن أول وأهم مسألة عنده هي ألا يلتقى بالا إلى العقل ويقول لأحد أصدقائه ناصحا : إقرع باب القلب ، ففيه وحده العبقرية ، (١) ، وهذا ديلاكسروا ( ١٧٩٨ — ١٨٦٢ ) يشبه الرومانتيكية بأنها دحمى الجذل التي تطيح بكل شيء ، وتتغلب على كل شيء ، ولأنها بمثابة حم البركان التي لا مفر من أن تشق طريقها بكل قوة وانفدفاع وتخرج إلى النور ، (٢) .

والخلق الفنى أو الإبداع الفنى عند الرومانتيكيين يستتبع القريحة أو العبقرية ، والبحث عن العبقرية عندهم يقودنا إلى مصدر إلهى لها ، ولهذا فإن

٢ - A. De Musset : Poesies complètes, Paris 1947, p. 118.

٢ - إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسد حليم ، الهيئة المسبقة العامة لتأليف

والنشر ١٩٧١ ، ص ٧٣ .



الرومانتيكي يعتقد أنه حاصل على نوع من العبقرية ، وأن مصدر هذا العبقرية لا يمكن أن يكون غير إلهي ، وكان هذا هو سبب ما اتصف به من كبرياء وغرابة .

والرومانتيكي يركن دائماً إلى الخيال ، ويبتعد عن الواقع . يقول روسو ، لو تحولت خيالاتي إلى حقائق لما اكتفيت بها ، بل لطللت أنخيل وأحلم ، لا تقف رغبتى عند حد ، لأنى لأزال أبعد في نفسى فراغاً لا يملؤه شيء ، إنه نوع من انطلاق القلب نحو مصدر متعة لا علم لي بها ، ولكنى أحس بحاجتي إليها ، (١) . ويقول نيتشة ، أن الإلهام ضرب من السكر والذهوة والتخدير ، كما أن الخيال الفني ضرب من الحلم أو الهلوسة أو الهذيان ، وكان يتوهم ، يستمع في داخله إلى سيمفونياته ، ويخيل إليه فيما قال أنه يسمع الله يمس في أذنيه ، (٢) . وما أروع خيال جوته حينما يثمنى في *Faust* أن يكون له جناحان يتبع بهما الشمس في تحليتها : الفهار من أمامه والليل من ورائه والسماء دون رأسه والموج تحت أقدامه ، وحينئذ يتساح له أن يكشف عن الحقيقة التي أخفها عنه العلوم ، (٣) . ويتبع الخيال اغتراب الرومانتيكي عن الزمان وعن المكان لكي يحلق بروحه في عالم لا زمكاني . يقول جيرارد دي نرفال ، لكل فنان وطن مثالي غالباً ما يكون بعيداً عن وطنه الأصلي ، ترواح فيه موهبته الفنية ، (٤) .

1 — Brehier, E. : Histoire de la philosophie. vol II p. 486.

٢ — جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامي الدروبي ،

دار البقعة العربية بيروت ، ١٩٦٥ ، ص ١٩

3 — Goethe : Théâtre complet. p. 962.

4 — Baldensperger; F. : La Litterature. p. 164.

ولقد أفاض الرومانتيكيون أيضا في باب الأحلام ، والحلم يتناسب تماما مع نظرية الإلهام ، كما يتناسب معها الخيال وكل ما هو لا واقعي أو تاريخي أو لامادي . يقول الفيلسوف الألماني هردر Herder إن « للأحلام قوة عجيبة ، ففيها تنكشف ثنائية أنفسنا ، لأن الأحلام حوار تقوم به ونمثل فيه المتكلم والسامع معا ، ويقول جان بول ريتشر jan-paul Richer ( ١٧٦٢ - ١٨٢٥ ) أن « الحلم موطن الخيال .. ولا يمكن بحال مقارنة ما يتجلى فيه من مناظر بما تجود لنا به الأرض » كما أكثر هوفمان Hoffmann ( ١٧٦٦ - ١٨١٢ ) من استخدام الأحلام في رواياته (١) . ويروي عن الشاعر الإنجليزي المشهور كولردج Coleridge ( ١٧٧١ - ١٨٢٤ ) والذي باعد بين الوصول إلى الحقيقة وبين من يفتقد إلى المحافظة بقوله « أن الحقيقة لا يصل إليها إلا ذر للعاطفة (٢) - يروي عنه - أنه كتب قصيدة كوبلاكبان Khublakban ، كما لو كان مسحوراً (٣) ، كما ذهب كيتس ورامبو ورودان إلى أن الفنان بعدد الإلهام يكون كمن يحلم . شاهدنا لروى نمر من أمامه . ويقول فليكس كلاي أن جميع لحظات الإبداع الفجائية غير مرهون بدعائنا كالنوم والأحلام ، (٤)

---

1 — Beguin : L'âme Romantique et le Reve, Paris 1946, pp. 188—189.

2 — Tiegham, P. V. : Le Romantisme dans la littérature Européenne. p. 250

3 — Henri Delacroix : Psychologie de l'art. Paris, Alcan 1927, p. 187

4 — Clay, F. : The origin of the sense of Beauty, London 1917, p. 244.

وقال شاتوبريان ، إننى لاسئلكى على سرىرى ، وأغمض عيني تماما ، ولا أقوم  
بأى مجهود ، بل أدع التأثيرات تتنازع مافوق شاشة عقلى ، دون أن أتدخل  
في مجراها على الإطلاق ... وهكذا أنظر إلى ذاتى فأرى الأشياء وهى تتكون  
في باطنى ، إنه الحلم أو قل إنه اللاشعور ، (١) ، وكان فكتور هوجو يعتقد أن  
الاحلام هى المناقذ المطة بالإنسان على عالم الخلود ، (٢) . ويذهب زكريا  
إبراهيم إلى أن الفنان لا يخرج عن كونه مجرد شخص مصاب بالتجول أثناء  
النوم Somnambulist ، وهو مضطر إلى المضي في طريقه دون أدنى  
تدخل من جانب إرادته أو نشاطه الشعورى أو آليات الضبط الموجودة  
لديه ، ولو أننا أيقظنا الفنان ، لقضينا على ما لديه من مقدرة فنية ... ومعنى  
هذا أن الفن إنما هو حلم يقظة نستسلم له عن رضا وطواعية (٣) .

والواقع أنه كثيرا ما تردد في فلسفة الرومانتيكيين أن الحلم إيماء إلى  
الإنسان بجوهر نفسه ، وأنه أخص خصائص الحياة ، وأكثر مظاهرها جدة ،  
وأنه في صفاته صورة للنفس الصادقة ، ورباط ما بين الإنسان والعالم ،  
وطريقة لمعرفة ما وراء الشعور وما وراء الطبيعة (٤) . وخلاصة القول هى  
أن الحلم قد يعطينا بعض إلهامات نجمها ونصيفها في اليقظة (٥) .

١ - من زكريا إبراهيم : مشكلة الفن . ص ص ١٥٣ - ١٥٤

2 - Beguin : L'ame Romantique et le Reve, 92

٣ - زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٦٦ ص ٢٩٦

4 - Beguin : L'ame Romantique et le Reve, 92.

٥ - مصطفى سويف : الأسس النقدية للإبداع الفني ، في الشعر خاصة ،

وموسع الرومانتيكيون أيضا في مجال الحب بالمفهوم الأثلاطوني إذ أصبح الحب عندهم فضيلة من أعظم الفضائل ، يتم به تطهير النفوس ، والتكفير عن الخطايا ، ففى مسرحية هوجو « مارويون ديورم » تكفر البقى عن خطاياها بواسطة الحب والإخلاص فيه ، ونفس الأمر نجده في قصة « غادة الكاميليا » لألكسندر درواس الإبن . بل تحولت العاطفة عندهم إلى نوع مثالي عذري ، ففى مسرحية هوجو « روى بلاس » Ruy Blass نجده ينطق البطل ليصرف بحبة للملكة فيقول : أحبك حبا صادقا .. وأسفا .. إنى أحلم بك حلم الأعمى بالضوء سيدنى إسقى إلى : عندى أحلام لانهاية لها ، أحبك من قريب ومن بعيد وفى أعماق الظلام ، ولا أجرو على نس طرف أصبعك ،<sup>(١)</sup> ويقول القريدى موسىة فى قصيدة له : أحب ، وأستطيع أن أصرح بلا مبالاة إنى أحب ... وقد عقدت العمود أن أحب حبا خاليا من الأمل ولكنه ليس خاليا من السمادة ، إنى أراك وهذا حبي ، (٢) .

ويبدو أن تمثل المرأة عند الرومانتيكيين مكانا رفيعا لم تظهر به من قبل . فقد أكد أكثر الرومانتيكيين على أن المرأة ملك عبط من السماء ، يطهر قلوبنا بالحب ، ويرقى مواطننا ، ويذكرى شعورنا ، ويشجعنا على النهوض بواجباتنا . وإذا كانت البعقورية مفردا وأمسالة فالتقى الرومانتيكيون بالتعبير الفردى بحيث أصبح الرومانتيكى يواجه المجتمع وحيدا دون وسيط ، غريبا بين غرباء ، ( أنا ) مفردة فى مواجهة ( الأنا ) الهائلة ، وأدى ذلك إلى تقوية الشعور بالذات ، (٣) .

1 — Hugo, V. 3 Ruy Blass, acte III, Scene 3, vers 1223-1227

2 — A. De Musset : Poesies complètes, Ninon, p. 315.

٣ — ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٧٢



أثرى الرومانتيكيون إذن نظرية الإلهام أو العبقريّة بأقوالهم وأعمالهم الفنية ، ولكن لازال أمامنا المزيد من الأقوال والأعمال تؤيد بكل وضوح وقوة الأصل الإلهي للفن وللإبداع الفني فنجد أبس يقول : كل عمل فني إنما هو منزل من السماء ، إنه هبة الآلهة ، ويحدثنا جوته عن الإبداع الفني فيقول : إن كل أثر يتلور في فن عظيم ، وكل نظرة عميقة ذات دلالة رفيعة ، وكل فكرة ثرية تتطوى على جدة وخصوبة ، هذه كلها لا بد وأن تهرب بالضرورة من كل سيطرة بشرية ، كما لا بد وأن ترتفع على شتى القوى الدنيوية لكي تعلن أن الإنسان أسير لإله أو شيطان يملكه ، يكون أداة طبيعة في يده أو قابلاً فريداً ليشقى للتأنيهاً الإلهية أو حتى الشيطانية ، ولا غرو أن وصف جوته الفنان بعد ذلك بأنه نصف إله . وقد روت لنا جورج صائد عن الموسيقار المشهور شوبان Chopin أن الإبداع عنده كان تلقائياً سحرياً ، فكان يجد دون أن يتوقعه ، وكأنما هو معجزة كانت تتحقق كاملة مفاجئة رائعة كأحسن ما يكون الإبداع ، كما يحدثنا نيتشه في كتابه عن دهاغو ذا الإنسان *Ecce Homo* ، فيقول حينما يهبط على الإنسان الإلهام الفاجوء ، يخيل إليه أنه قد أصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فوق الطبيعة ، فيسمع الإنسان دون أن يتعب وبأخذ دون أن يبحث ، ويعرف دون أن يتساءل عن المسأخ ، وتنبثق لديه الفكرة كأنها برق خاطف ، دون أدنى تردد ، وبلا أدنى إختيار ، (١) ولعل هذا هو ما يفسر ما قيل عن جوته من أنه كتب روايته ( آلام فرتر ) دون أن يقوم بأي جهد شعوري (٢) ولقد ذكر آلان روب جريميه أن معنى هذه الصفحات التي خلقها الكاتب وكأنه غابها بغير عله ، هذه المعجزات وليدة الصدق

1 — Max shoen : Art and Beauty, Newyork 1932. p. 67.

هذه الكلمات الضائعة ، تعني وجود قوة عليا أملت على الكاتب ما كتب . إن الروائي الذي هو أكثر من خالق بالمعنى الحقيقي للكلمة لن يكون في هذه الحالة سوى وسيط بين عامة الناس وقوة غامضة تفوق البشرية ، أو روح إهدية أو بمعنى آخر إله (١) . بهذا المعنى لن يكون عبثاً أن رأى القدماء في وحى عظماء الشعراء نوعاً من النبوة (٢) .

وتجمع دراسات كثيرة على أن الإبداع الفني وفقاً لنظرية الإلهام أو العبقرية يحدث فجأة ودون تدخل من عقل أو إرادة ، فالفنان يشرق عليه الإلهام في لحظة ، وهذه اللحظة لا تكترث بفكر أو إرادة ، يقول نيتشة : وحينما تقتحم نشوة الوجد الإنسان ، يستبد به توتر عنيف ، يذرف على أثره فيضاً من الدموع ، فتهاوى سيطرته على نفسه ، وتسرى في عروقه كلها قشعريرة حادة ، وتنمحي إرادته أمام انفجار فجائي عنيف الحرية والقوة والالوهية ، (٣) وكان ألفونس دوديه A Daudet يها للحظات الإلهام المفاجئة إذا دهمته اللحظة يندفع يكتب في حمى فلا يتوقف أبداً ، ويستغذ معظم الوقت المخصص لقومه ، وقد يذهب عنه الإلهام فجأة كما دهمه ، فإذا هو مشرقف عن الكتابة ، ينتظر اللحظة القادمة وقد لا تطرأ قبل سنوات (٤) ويقول فليكس كلاي أننا نطلق كلمة الإلهام على لحظات الإبداع الفجائية ، وهي لحظات تتأبنا مصحوبة بأزمات إنفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور

١ - آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ،

مراجعة لويس عوض ، دار المعارف بمصر ، س س ٢٠ - ٢١ .

٢ - جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة : س ٢٢٠

3 - Max schoen : Art and Beauty, New york, 1932- p. 67.

4 - مصطفى سويف : الأسس الفنية للإبداع الفني ، س س ٩٩ - ١٠٠

بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها ، وتأتي غير متوقعة (١) وقصد وعرف  
ديلاكروا الإلهام بأنه حكمة كالإفعال ، وقال إن حال الملهم في لحظة الإلهام  
كحال من يجذب إنتباهه فجأة ، عندئذ يختل الإتزان لديه ، ويمضى نحو إتران  
جديد ، ويقطع سير العمليات الذهنية ويدخل في الميدان شيء جديد ، وطبيعي  
أن توجد عندئذ حال وجدانية قد تكون عنيفة ، حتى لتبلغ الخامسة ، وينساب  
في الذهن سيل فجائي من الأفكار والصور . (٢) ويندمب برجسون إلى أن  
الإبداع إنما هو أولاً وقبل كل شيء إفعال .. وهذا الأخير يعنى اندفاع نار  
الوجدان على حين فجأة في وقود الفكر ، بحيث ينبثق من شرارة الحدس إبداع  
أصيل يعبر به الفنان عن شيء كان يظنه غير قابل للتعبير ، وهما تتصهر الأفكار  
ويتحقق ضرب من الإندماج بين الفنان وموضوعه ، فينشأ من ذلك ما يسميه  
برجسون باسم الحدس . (٣)

وتبدو الدعوة قوية إلى إلغاء دور العقل في قول شيجل ، إن نقطة البداية في  
كل شعر إنما هي إلغاء قانون العقل وشتى النتائج العقلية من أجل الاستغراق  
في فوضى الأخيلة ، ، وقول كروتشة ، إن الفن عيان وحدس لا يرتبط بالإرادة  
أو العقل ، وقول لامرتين Lemartine من أنه ولا يفكر أبداً ولكن أنفكاره  
هي التي تفكر له ، وقول فيليكس كلاي من أن لحظات الإبداع الفنى ... تبدو  
بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور والإرادة . وقول ديلاكروا عن انقطاع  
سير العمليات الذهنية ... وهكذا . بل إن جويو يذهب إلى حد القول أن  
التطور العلى الحديث المستند إلى العقل والتفكير لن يمنع قيام الإبداع الفنى

1 — Clay, F. : The origin of the sense of Beauty. p. 244.

٢ — مصطفى سوبت ، المرجع السابق . ص ١٨٦ .

3 — Bergson, H. : Les Deux Sources de la Morale et de la Religion, Paris. P.U.F. 1948 p. 43.

باعتباره إلهاما أو نوعا من العبقرية التي لا تتعلق بالعمر . يقول جويو ، هل كان في وسع أحد أن يمنع موزارت أو مايدن أو حتى روسيني من أن يسمعوا الحانهم الداخلية في العاشرة أو الثانية عشرة من العمر ، وأن يرددوا كالطيور وأن يؤلفوا سوناتات وأوبرات ؟ لن يمنع العلم العبقرية من أن تخلق طريقها وتحقق أقدارها وتكتسب صورتها الخاصة<sup>(١)</sup> . كما يدور العقل هائلا باردا لا يتوازي مع حمى الإلهام . يقول كيتس ، إن حكمى يكون من النشاط في لحظة الكتابة بحيث يماثل قوة خيالي ، بل إن ملكاني لثبته ومثارة إلى أقصاهما ، فهل لي ، بعد أن يتعطل خيالي ، وأفقد الحرارة التي كنت أكتب بها ، هل لي أن أجلس في برود ليس معي سوى ملكة واحدة ( العقل ) لا تعد ما كتبت وأفا في حمى الإلهام<sup>(٢)</sup> . أن الإلهام يتعلق بالفنان كالسيل الجارف ، بحيث يجعله يمشي بدون توقف أو تدبر أو تفكير .

كما تجمع دراسات كثيرة أيضا على أن نظرية الإلهام أو العبقرية تؤكد على فكرة الأصالة الدائمة للفنان . فالخلق أن معظم الفنانين يعملون في العادة إلى القول بأن فهم كان ثمرة لقوى من الإلهام الإلهي ، وذلك حتى يثبتوا أصالة ذلك الفن ويبتعدوا عن التقليد والمحاكاة لأعمال غيرهم . فقلنا يسترف الفنانون بأن عملا فنيا آخر ( ينتسب إلى نفس الفن الذي ينتجون فيه ) قد أثر عليهم أو كان مصدر إلهام بالنسبة لهم .

إن نظرية الإلهام أو العبقرية تؤكد على أن الفنان مخلوق أميل كل الأصالة وكأنه هو موجود إلهي قد هبط من السماء ، وأن سر أعماله كامن في أن فنه غير

١ - جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٣٨ .

2 - Rieu, M. R. : Keats craftsmanship, Oxford, 1933 p. 14.



متأثر بفن إنسان آخر ، وغير ناتج عن مجتمع أو تاريخ ، وغير خاضع لقوانين أو قواعد ، وأنه ببساطة فن أصيل لا يرتبط بالمكان أو الزمان ، أنه خلق من العدم ، وهو هبة إلهية يجود بها علينا الوحي ، أو مجرد شرارة من الإلهام تضيء في ذهن الفنان فجأة ، بحيث يصعب علينا تفسيرها أو تحسديدها خصائصها أو مقارنتها لأنها إلهية . يقول بولان R Polin إن العمل الأصيل هو ذلك الإنتاج الذي يحدث في مجرى التاريخ نوعاً من الانفصال *Discontinuité* وكأنه هو حقيقة فريدة تستعصى عن كل تفسير ، وتفلت من طائلة كل مقارنة . (١)

وعذا يعني أن الأصيل هو ذلك العمل الذي لا يشبه أى عمل آخر في أى وجه من الوجوه ، أو أنه الحدث المبتكر الذي نهضم به ، فلا نملك سوى أن نتعجب له وفندعش ، فأسمائه تجذب انتباهنا وتنزع إعجابنا . والحق أن العمل الأصيل يكون بمثابة سر يذيعه علينا الفنان لأول مرة فنعجب كيف أننا ظللنا نجعله كل هذا الزمن ، ولا يكفي أن نقول أن العمل الأصيل لابد من أن يبدو لنا جديداً وكأننا نشاهده للمرة الأولى ، بل لابد من أن نصيف إلى ذلك أننا نحن أنفسنا نصبح جدداً أمام العمل الفني ، وكأننا نطأ أعقاب عالم جديد لا عهد لنا به من قبل (٢) .

ويذهب برجسون إلى أن أصالة وجدة العمل الفني تجعل من المستحيل أن نفقياً مسبقاً بما سيكون عليه . يقول برجسون . إن العمل الفني - مثله في ذلك كمثل الكون بأسره من حيث هو سيمفونية الموسيقىار الأعظم - يملك

1 — Polin; R. : De l'originalité dans l'art, Revue des Sciences Humaines, juillet - Sep - 1954.

٢ — ذكرى إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٦٩ .

من الجدة والاصالة ، والصيغة الإبداعية ، ما يجعل من المستحيل على أى عقل  
كائن ما كان أن يتنبأ سافاً بما سيكون عليه (١) كما يرى أن الفنان العظيم إنما  
هو ذلك الذى يصدر فى عمله عن انفعال جديد أصيل ، بحيث يولد فى نفوسنا  
أحاسيس جديدة ، أو عواطف لم يكن لنا بها عهد ، أو انفعالات لم تكن لنا  
فى الحسبان . (٢)

والفن عند كروتشة Croce حدس وتعبير ، وعنده أن الفنان الذى يبدع  
أى عمل فنى ليس فى حاجة إلى شئ آخر سوى التعبير عن حدسه الذاتى الأصيل .  
وهذا هو السبب فى أن كل عمل فنى أصيل لا بد من أن يحمل تعبيرا فرديا لحدس  
ذاتى خاص (٣) والفردية والذاتية التى أشار إليها كروتشة ما هما إلا الشعور  
بالوحدة الناجم عن الامتالة كما يقول بابه ، فهذا الأخير يذكر أن إحساس

---

1 - Bergson, H. : La pensée et le Mouvant. p.p. 13-14.

٢ - زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ٢٧ ، ولهم أكبر بفلسفة  
برجسون فى الابداع الفنى يمكن الرجوع إلى :

A. l'Energie Sprituelle, paris, Alcan 1929

B. l' Evolution Creatrice. p.p 98 & 192

C. Essai sur les Données inamédiates de la Conscience, p 13.

D. Les Deux Sources de la Morale et de la Religion, paris  
Alcan, 1948

٣ - يرجع الفارئ إلى كتابين لبدتو كروتشة عرض فيها نظريته المثالية الحدسية وهما

A - Croce, B. : «Esthétique comme Science de l'expression et  
linguistique Générale» traduction Française, paris 1904

B - Croce, B. : « Bréviaire d' Esthétique » Traduction Française  
paris, 1921

الفنان بالأحالة لا بد وأن يقترن بالصعور بالوحدة، (١).

. . .

وإذا لجأنا إلى التصنيف الذى ذكره ديلاكروا ، والذى قال فيه بنوعين من الفنانين أو طرازين من العبقرية الفنية، الطراز الحركى *Motur* والطراز الحسى *Sensoriel* ، أو العبقرية الحسية المصاخرة ، والعبقرية المتكشفة المنظمة ، فإنه يبدو أن العبقرية التى تشير إليها نظرية الإلهام هى من الطراز الحركى الحسب الصاخب . وإذا نظرنا فى تصنيفه لصور الإبداع إلى أ - إبداع مفاجئ . ب - إبداع بطئ . ج - إبداع يقظ شعورى د - إبداع خاضع لحكم العادة (٢) فإن صورة الإبداع القرية من تلك النظرية هى الإبداع المفاجئ .

. . .

## ٢ - النظرية العقلية

قال الفيلسوف الفرنسى بسكال *Bascal* ، إننى أستطيع أن أنصور إنسانا بلا يدين ، أو رجلين ، أو هلا دماغ . ولكنى لا أستطيع أن أنصور إنسانا بلا فكر ، لأنه سيكون عندئذ مجرد صخرة أو جماد ، (٣) ولا شك أن حديث بسكال هذا يتضمن الفنان تضمنه للفيلسوف والعالم والإنسان بوجه عام ، ويمكن أن يكون افتتاحية تلك النظرية التى ترى أن عملية الإبداع الفنى نتاج العقل وولادة الفكر وإنما فعل مستنير وواع ، يحققه عقل قاض قد اعتك زمام نفسه

1 - Bayer; R : *Traité d'Esthetique* paris 1956. p. 195.

2 - Delacroix; H. : *L'Art et les sentiments Esthétiques*.  
Nouveau traité de psychologie, paris, Aican 1939, p.p. 153-159.

3 - Bascal; B. : *Pensées*, Ed. Brunshvicq, No 339

وإرادة مضادة بنور الفكر ، وتمثل ناقد ، وتفكير بصير . يقول رودين « إن الفنان يعرف تماما ما يفعل ، ويتفق وقتا وجهدا في سبب أفكاره . وحتى أولئك الذين يقولون بالوحي والإلهام لا ينكرون الدرس والسعي والجهد عند الفنان » (١) وكتب فان جوخ Van Gogh إلى أحد أصدقائه يقول : « إننى أريدك أن تعلم أنه إذا كان شيء حدير بالتقدير أو الاعتبار فيما أنا بهدد إنتاجه فإن هذا الشيء ليس وليد تصدفة أو الاتفاق . وإنما هو ثمرة لقصد حقيقى » (٢)

ويؤكد الناقد الفننى إرفست فيشر هذا المعنى بقوله : نحن نعرف أن العمل بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية وليس مجرد انفعال أو إلهام ، وهو عمل ينتمى بخلاف صورة جديدة للواقع ، تمثل هذا الواقع كما فهمه الإنسان وأخضعه لسيطرته ... فليس الانفعال كل شيء بالنسبة للفنان ، بل لابد له أن يعرف حرفته ويحدد متعة فيها ، وينبغي أن يفهم القواعد والأشكال والحدود والأساليب التى يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة وإخضاعها لسلطان الفن ، إن الاشواق التى تحرق الفنان السطحي تخدم الفنان الحق ، فهو لا يقع فريسة لالوحش بل ينجح فى ترويضه ، (٣) والحق أن تاريخ الفن ليظهرنا على أن كثيرا من الأعمال الفنية الممتازة قد تحققت على أيدى فنانين مثوزين هادئين ، لم يزعموا لأنفسهم يوما أنهم قدوة عوا تحت تأثير شياطين ملهمة أو قوى إلهية خارقة (٤) وعن مثل هذا الهدوء والإنزان المميز للعقل يحدثنا آلان فيقوت ، الحركة الهائجة تنتج القبح ، والهياج

1 — Rodin, A. : L'Art, Entretiens Réunis par paul Gsell, Paris, 1951, p. 51

2 — The Creative process, 1958, p. 55.

٣ — إرفست فيشر : ضرورة الفن . ص ٩٠ .

٤ — زكريا إبراهيم : مشكلة الفن . ص ١٥٥ .



ضعف ، أما الجمال الفني فهو القوة والجلال والمظنة واعتدال الأهواء، (١) كما يحدثنا لالو Lalo فيقول ، الفن انضباط واتزان، (٢) ويتبع عن الهدوء والاتزان عدم المفاجئة والتدرجية . يقول لالو ، في الفن كما في الأخلاق ، لا يحدث الإلهام بأعجوبة فجائية وإنما هو رأس مال يتجمع تدريجيا ، (٣) ويذكر فرتهيمر Wertheimer عن آنتن أنَّهُ ظل معنيا بمشكلاته العلمية الرئيسية لمدة سبع سنوات (٤)

ويرى بعض أنصار هذه النظرية أن الإلهام المفاجيء ليس إلا وليد التفكير المضنى المتواصل ، وأن اللاوعي ماهر الإنتاج الواعي . يقول هنري بوانكاريه ، إن العمل اللاواعي لا يتكون - وفي كل حال لا يكون مشمرا - مالم يسبقه ثم يتبعه فترة من العمل الواعي ، ولا يمكن لحالات الإلهام المفاجئة أن تظهر إلى الوجود مالم يسبقها جهود ذاتية متواصلة يظنها عاصيا عقيدة غير مجدية ، قد ضل فيها السبيل ، وعجزت قريحته عن الإنتاج (٥) ويقول وايم كافون « إن التفكير الطويل في موضوع ما ، وإعطاء فرصة للنضج في الذهن في حالات النوم والراحة ينتهي عند أكثرية الباحثين وطلاب العلم بالمهامات وحصول مفاجئة ، كأنما في العقل ناحية تعمل في الخفاء أو على هامش الفكر ، وتحمل إلى الذهن الواعي نتيجة عملها في أوقات مختلفة تسمى حالات الإلهام» ويرى كافون ، أن

---

1 — Alain: Vingt lecons sur les beaux - arts. paris 1931, p.45

2 — Lalo : L'art et la Morale p. 169.

3 — Lalo : introduction a l'Esthétique ch 2. p.17

4 Wertheimer; M.: productive Thinking. New york and London, 1945 p. 103.

5 — Cavillier; H, : Manuel de philosophie, Tome 1, paris, 1931, p. 595.

الطروف المناسبة للإلهام بهذا المعنى العقلي هي شدة الإنصراف إلى الموضوع ،  
والإستغراق والتأمل فيه ، وسعة الإطلاع عنه ، وحرية الذهن من قيود  
التفكير ومن ضغط القديم ، (١).

وعلى الرغم من أن الفنانين كثيرا ما يسقطون من حسابهم عند الحديث  
عن إنتاجهم المعنى كل تلك العمليات الشعورية والإرادية التي يقومون بها في  
العادة عندما يبدعون ، إلا أن من المؤكد أننا لو استعرضنا حياة الغالبية العظمى من  
الفنانين ، لالفينا أنها غامرة بالبحث والمدراسة والصناعة والتحصيل الطويل والتفكير  
الشاق (٢) لدرجة أنه قيل أن إدجارو مثلا قد نظم قصيدته المشهورة عن الخراب  
بطريقة استنباطية عقلية مجردة (٣) الأمر الذي يجعلنا نقرر مع ديلاكروا أن  
العمل الفني ليس مجموعة من المصادفات أو الإشراقات الإلهية ، بل هو ثمرة  
لقدره تركيبية هائلة تتمثل في التنظيم والصياغة (٤) .

وإذا كان بسكال قد قرر أن كل عظمتنا تنحصر في الفكر (٥) فإن أصحاب  
النظرية العقلية يقررون أن كل إبداع فني إنما هو نتاج فكري ، وأن أي عمل  
فني - كائن ما كان - لا يمكن أن يرى ثور إلا إذا مت عصا العقل البشري ،  
ونخضع لتأثير وروية وإرادة ومصميم .

1 — Cannon; W : The way of investigation ch V. p. 75.

٢ - زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٧٤ .

3 Etienne Souriau : L'avenir de l'Esthétique, Alcan, Paris 1929, p. 122.

4 — Delacroix; H : psychologie de l'art, Alcan, paris 1927, p. 153.

5 — Bascal; B. : pensées, ed. Brunschvicq, No 347.

وأنصار النظرية العقلية كثيرون ، نذكر منهم : ليوناردو دافنشى فنان عصر النهضة العظيم ، وكانط الذى أرجع الفن إلى نوع من اللعب العقل الحر ، وهيجل الذى أخضع الفن للفكرة المطلقة ، وشوبنهاور الذى ربط بين الإبداع الفنى وبين الفكرة والإرادة ، وجويو الذى تجاوز الإحساس إلى العقل وذهب إلى أن الفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم ، وبوزانكيث الذى أرجع عملية الإبداع إلى تأمل وخيال عقل ، وكاترين باتريك التى ذهبت إلى أن الإبداع يرجع إلى الفكر وجيلفورد الذى قرر أن الإبداع إنما يقوم على الفكر المبدع .

أما ليوناردو دافنشى Leonardo da vinci أعظم شخصية بين فنانى عصر النهضة ، فيعد أنموذجا لألاس عصر النهضة الذين يصفونهم إنجلز بأنهم عمالقة فى قوة التفكير والملاحظة والطبع والشمولية والمعرفة (١) ذلك أنه كان تواقا إلى معرفة كل شيء ... لا يعرف حائلا بين الفن والعلم ، فالفن عنده علم واسع الحدود والعلم عنده أمر لا ينفصل عن الفنون ، ولذلك نجده لا تفارقه محاولات ، وتجاربه العالية ... وتحت دافع من عقله الكبير ونظرة للثقاف ، نجده يدرس الموسيقى ويمارس الغناء والترنيم والعزف ، ويفكر فى تصميم المشروعات المختلفة ، ويصحح النظريات الرياضية ، ويعرض على المسئولين أعمالا معمارية وإنشائية . وقد درس ليوناردو جميع فروع العلوم والرياضيات ، والهندسة والميكانيكا ، وعلم طبقات الأرض والتشريح وغير ذلك ... وهو مع كل ذلك كان أديبا وشاعرا وكاتبا وناقدا (٢) . يظل فنكشتين ، كان ليوناردو رساما ونحسنا .

---

١ - سيدنى فنكشتين : الواقعية فى الفن ترجمة مجاهد عبدالمعتمد مجاهد الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر - القاهرة - ١٩٧١ م ص ٩٦ .

٢ - أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى . دار المعارف بمصر ١٩٦٨ م ص ٥٦ .

ومهندسا ميكانيكا وعالميا فيزيائيا وعالم ابيولوجيا ورياضيا وموسيقيا وفيلسوفاً (١) كتب ولیم دامپير عنه يقول : لو كان قد نشر مؤلفاته لكان العلم قد خطا خطوة للأمام تكاد تكون الخطوة التي خطاها ووصل إليها بعد قرن نال (٢) وقد ترك لنا ليوناردو بخط يده ، في تدويناته ، ومذكراته ، التي تحفظها له بعض المتاحف ، ويتناقل ذكرها الرواة والمؤرخون ، مجموعة كبيرة من التسجيلات في شتى الأغراض ، منها ما هو خاص بشئون الحياة ، ومنها ما هو دراسات لمختلف أبواب العلوم والتجارب العملية في الرياضيات ، والهندسة ، والعمارة ، والميكانيكا والإنشاءات ، والحركة ، والكهرباء ، ومنها ما هو خاص بالفنون ودراساتها (٣) وهو كان يقوم بكل هذه الدراسات الفكرية العميقة ، ويبحث في تفاصيلها لم يتعدته في أعماله الفنية ، وعوايته إلى العمل الفني الأصيل والعظيم ، كتب ماك كردي Mc Curdy يقول عنه : تعد حياته الشاملة سجلا لتجوال وبحث دائماً عن فرصة لتنفيذ بعض المشروعات التي كان يبينها الطاموح في ذهنه ، (٤) . عرف عن ليوناردو عدم ميله للمغامرة في إنجاز عمل من الأعمال دون التوقف ، رغبة في مزيد من الدرس وإمعاناً في التفكير والبحث ، والاكتشاف والتجديد ، الأمر الذي يخرج في أغلب الحالات بعيداً عن الموضوع الأصلي ، ويدفع به إلى موضوع جديد ، يروق له البحث فيه ، ويصبح بالنسبة لطبيعته

١ - سيدني فكلشتين : الواقعية في الفن من ٩٦ - ٩٧ .

2 - Dampier, W. : The History of Science, Cambridge 1949, p. 108.

٣ - أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافشي من ١٩٠ .

4 - McCurdy : The Mentality of Leonardo Da Vinci, New York 1939, p. 331.



أكثر جاذبية ، فينساب في تجاربه وتخيلاته ، متقلبا من أبحاث إلى أبحاث ، ومن جديد إلى جديد . ونحن لا ننسى ما كان يقضى إليه ليوناردو بعد ما يقوم به من بحث وتأمل وتفكير ، حيث كان يخط بقلمه على نفس الأوراق التي يجري عليها أبحاثه ودراساته هذه الكلمات :

« خيّر ، إذا كان أي شيء قد تم في هذا الوجود ،

وقد كرر هذه العبارة مرات ومرات ، كلما تقدم به الوقت في البحث مهما كان نوعه وطبيعته . وقد كتب فسارى عن أعمال ليوناردو التي تركها دون أن يستكملها يقول : « ويتضح جليا أن « ليوناردو » بسبب عبقرية فنه ، بدأ في عمل أشياء كثيرة ، ولكنه لم يتم أي عمل منها ؛ إذ كان يبدو له أن يسده لا تستطيع التعبير بالتسجيل عن عناصر وأحاسيس وانفعالات تدور في فكره وخیاله ويراهها لازمة لاستكمال العمل الفني ، إذ كانت تقوم في فكرة بعض الصعوبات الدقيقة والتي تشير العجب ، والتي لا يمكن التعبير عنها بفرثاته والوانه بالرغم من براعته وتمكنه ودرجته (١) .

ويؤكد فنكاشتين ما ذهب إليه فسارى فيكتب عن ليوناردو « أنه أصبح من الشائع عنه أنه عندما يريد أن يرسم فإنه ينفق الأيام والساعات في دوامة من التفكير ، ويظل يرسم بالفرشاة يضع دقائق (٢) . ولكن ما تفسير ذلك ؟ إن الإجابة نجدها عند ليوناردو نفسه حيث يقول « تعمل العبقرية قليلا ، وتفكر كثيرا ، تبحث بعقولها عن ابتكار واختراع وتجديد ، وبعد تكوين

١ - أحمد أحمد يوف : ليوناردو دافنشي . ص ١٤٩ .

٢ - سببني فنكاشتين : الواقعية في الفن . ص ٩٧ .

تلك الأفكار والآراء تعبر بأيديها عن كل ما حصلت وأدركته عقولها، (١).

وهكذا كان ليوناردو يعطى الأولوية القصوى في عملية الإبداع الفنى للعقل والفكر، لا آلهة عنده ولا شياطين ولا قوى إلهامية خفية، ولا يحدث الإبداع عنده فجأة بلا مقدمات بل نتيجة درامة شاقة وتفكك طويل. كما لا يحدث نتيجة لحياج نفسى، بل يحدث بهدوء واتزان وانضباط، لأن العقل هو أساس الإبداع، والفكر منبعه الأول.

أما كانط Kant فلقد أرجع الإبداع الفنى الى قوانين وشروط أولية apriori سابقة على التجربة، ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالى يحاوى التجربة الإنسانية بل مشتقة من قوانا الإدراكية المجموعية أى عن العقل (٢). والواقع أن كانط كان قد استخدم كلمة استطقا ليبدل بها على نظريته فى الزمان والمكان بوصفهما صورتى الإدراك بأسره (٣). أى لكى يبدل بها على علم المبادئ أو الصور القبلية للحساسية الصورية، ونستطيع أن نستبدل به الزمان والمكان (٤) وبديهي أن ما هو قبلى محدد بالاستدلالات العقلية المجردة قوانين الجمال الفنى يجب أن يتفق عليها الفنانين (٥).

١ - أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى . ص ٩١ .

٢ - محمد طى أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١١٠ .

٣ - جورج سانتيانا : الاحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوى . مكتبة الانجلو

المصرية . ص ٤٢ .

٤ - Baldwin : Dictionary of philosophy and psychology vol. 1 p.20.

٥ - Troussset, j. : Noveau Dictionaire Encyclopédique. Vol 2. p 615.

كان كانط يجعل العقل إذن دوراً أول في الشعور الاستطيقى ، وقصد  
واقفه على ذلك أنصار المذهب العقل الذين يرون فيه ما يدعم نظرتهم القائلة  
أن القوة الاستطيقية قلبية لذة عقلية تقوم على عمل العقل ونشاطه وليست مجرد  
تأثير عادي .

وكان أول من جعل فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة ... فرد  
الجمال إلى النشاط المجرد عن الغرض المنزه عن المنفعة ، وأرجعه إلى نوع من  
الغلب الحر يقوم به الخيال ، ويقوم به العقل ، وقد ذهب شيلر بهذا المذهب  
نفسه (١) .

ولقد ذهب كانط في نقطتنا قيد البحث إلى أن الفنان العبقرى الذى يطرح  
أفكاراً جديدة لا يحاكي الطبيعة وإنما ينبع إبداعه الفنى عن فكره . يقول كانط  
سواء رسم الفنان الطبيعة بالريشة أو البزاع ، شعرا كان أو نثرا ، فهو ليس  
بعبقرى مبدع لأنه يحاكي فقط ، إن فنان الانسكار وحده هو سيد الفنون الجميلة  
الحقيقى . وينشج عن ذلك أن الإبداع الفنى عند كانط يرجع إلى الفكر والعقل  
بتوانيه وشروطه الأولية .

والن عند هيجل فتاج الفكر شأنه فى ذلك شأن المنطق والطبيعة وفلسفة  
الروح ؛ وليس ثمرة إبداع فنى دون فكر ، بل ليس ثمرة أية معرفة أو وجود  
دون فكر وعقل . ولكى تفهم هذا علينا أن نعلم أن النسق الهيجلى يتضمن أولاً  
المنطق ، ثانياً فلسفة الطبيعة ، ثالثاً فلسفة الروح (٢) . وبينما يشير المنطق إلى  
الفكرة فى ذاتها ، وتشير فلسفة الطبيعة إلى الفكرة لذاتها ، تشير فلسفة الروح

١ - جان ماري جوارو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة . ص ٢٥ .

2 - Wallace : The logic of Hegel, Oxford 1942: p. XI

### إلى الفكرة في ذاتها ولذاتها (١) .

وقبل أن نحدد هنا مكان فلسفة الفن في هذا المسق لا بد أن نذكر أن هذا النسق قد تميز بميزتين الأولى هي تأكيد هيجل على المطلق أو الفكرة المطلقة ، والثانية هي جدله ذو الحركة الثلاثية (٢) إذ أن كل حقيقة ، وكل واقع د له ثلاثة مظاهر أو مراحل ، (٣) كما أنه ربط دياكتيكه بالثلاثية ، (٤) .

قسم هيجل المنطق إلى ثلاثة أقسام ، وكذلك فلسفة الطبيعة ، كما قسم فلسفة الروح إلى : الروح الذاتية ، والروح الموضوعية ، والروح المطلق ، وقسم هذا الجزء الأخير إلى : الفن والدين والفلسفة . أما الفن فإنه يتكون عنده من رمزي وكلاسيكي ورومانتيكي مسيحي (٥) وهكذا يصبح الفن شكلا من أشكال الروح المطلق كالدين والفلسفة .

والفن عند هيجل هو الروح التي تأمل ذاتها في حرية كاملة ، والدين هو الروح التي تتصور ذاتها في خضوع ، أما الروح التي تفكر في ماهيتها في مفاهيم وتذكرها فهي الفلسفة . والفن والدين والفلسفة مضمون واحد في نهاية الأمر ،

---

1 — Wriqh, W. : A history of modern philosophy, New york 1940, p. 326.

2 — Russell, B. : A history of western philosophy. London 1947, ch, xxii, p758.

3 — Encyclopaedia Britinnica , vol. II p. 382.

4 — Findlay, j N. : Hegel - Are examination, London 1963, ch, iii, p. 53.

5 — Hoffding, H. : A history of Modern philosophy, London 1936, volume II p. 189.



أما الفكرة فيجب أن نقوم فقط في شكل الكشف عن هذا المضمون وإدراكه ،  
والشركة الجمالية أو الفن هو الشكل الأول والأقل كلاً من بين الأشكال التي  
تكشف بها الفكرة عن ذاتها .

ولنا الآن أن نسأل هيجل ما هي الحاجة التي تجبر الإنسان على الإبداع  
الفني أو خلق آثار فنية ؟ يجيب هيجل أن الإنسان كروح ، يثنى ذاته ( أى  
يجعل من ذاته إثنتين ) فهو أولاً يوجد كما توجد بقية الأشياء في الطبيعة ولكنه  
يوجد بعد ذلك لذاته : فهو يتأمل ذاته ، يصور ذاته لذاته ، يفكر ومهمرو  
روح فقط من خلال هذا الوجود - لذاته النشيط الفعال . ومعرفة الإنسان  
لذاته تأتي عن طريقين :

أولاً : نظرياً ، إذ أن على الإنسان بالضرورة ، في حياته الداخلية ، أن  
يعرف ذاته من أجل ذاته ، وأن يعي من أجل هذه الذات كل ما يحتاج في القلب  
الإنساني .

ثانياً : يصل الإنسان إلى مثل هذه المعرفة عن طريق تغيير العالم الخارجي  
والتأثير في أشياء وظواهره . وهنا يتحدث هيجل عن المراقب الذي يرمي  
بالحجارة في الماء فلماذا ينظر الدوائر المتدحرجة على السطح ، فهذا المراقب يبرر  
بها كشيء يستطيع أن يتأمل فيه ما خلقه هو بذاته وبالتعاقب على الفن يصبح الفن  
شكلاً من أشكال إنتاج الإنسان لذاته في العالم الخارجي (١) أو تصبح الفكرة  
داخل الذات هي أصل الإبداع والإنتاج الفني .

---

١ - أونسيا نيكوف : الجمال عند هيجل . مقال ضمن المجلات المنشورة في كتاب الجمال  
في تفسيره الماركسي . ترجمة يوسف الحلاق ، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد  
الثقافي دمشق ١٩٦٨ ص ٤٧ - ٤٨ .

والحق أن تقسيم هيجل للفن إلى رمزي وكلاسيكي ورومانتيكي ، إنما يقوم على أساس فكري محض ، ففي الشكل الرمزي تكون الفكرة وصورتها الخارجية متمايزتان ، ولكنها تنعم بتصوير كامل معادل تماما للفكرة في الشكل الكلاسيكي ، والفكرة ( مثلا تمثيل آلهة اليونانيين ) تأخذ صورتها الخارجية التامة في التمثال ، ولم تتجمل بعد بشكل فكرة روحية عليا ، فالله اليوناني ذاتهم محدودون هضويون لم يتحرروا بعد من القوى الطبيعية . إن الفكرة الحقيقية كروح لازالت في الفن اليوناني في المهد فقط . وتكتسب الفكرة الحقيقية تحققها الكامل في الشكل الرومانتيكي للفن ، فالروح هنا حرة تقتصر على المادة والطبيعة كما يتحول الفن من فن كلاسيكي مادي إلى فن رومانتيسيكي روحي ، وتأخذ فنون الرسم والموسيقى والشعر مكان الصدارة في هذا الفن الجديد .

إلا أن التطابق الكامل الذي كنا نراه في الفن الكلاسيكي بين الفكرة والشكل يحل هنا من جديد ، إذ لا يعود الشكل الحسي كافيا لتجسيد الفكرة المتطورة والمتحصرة على الطبيعة ، ونصبح المادة الخارجية في الفن الرومانتيكي مجرد إشارة ، مجرد مظهر لفكرة .

وإذا علمنا أن الفن الرومانتيكي هو أعلى أشكال الفنون بحسب نظرية هيجل ، وأن السبب يرجع إلى صفاء الفكرة وشفافية المادة المعبر بها عن تلك الفكرة ، لعلمنا بالتالي أن الإبداع الفني يرتبط أولا وأخيرا بالفكرة ، ولا غرو في ذلك خصوصا إذا علمنا أن الطبيعة ذاتها ما هي إلا الفكرة وقد تخرجت عن ذاتها .

ومن هذا المنطلق يرتب هيجل الفنون فيقول إن أدناها هو فن العمارة وهو يرجع إلى الشكل الرمزي في الفن ، وفيه تجسد المادة الحسية تفوق على

الفكرة وبالتالي فلا تطابق بين الشكل والمضمون ، ويليه فن النحت حيث تتجسد  
الفكرة في شكل جسم إنساني ، ويتم الانسجام الكامل بين الفكرة وصورتها  
الحسية ، وهذا متحقق في الشكل الكلاسيكي . أما الشكل الرومانتيكي فتحرر  
الفكرة فيه من الامتلاء الحسي ، حيث نجد الرسم لا يستخدم المادة الغليظة  
( الحجر .. الخشب .. المعدن .. ) إنما يستخدم السطح الملون وحركة الضوء  
الحية ، فالرسم يتحرر من الامتلاء الحسي المكاني للجسد المادي ويكتفى بعد  
السطح وحده ، لذا فمقدوره أن يعبر عن كل المشاهد والإنفعالات النفسية على  
اختلاف درجاتها ، وأن يصور كل الأفعال الممتلئة حركة ديمائيكية . ويتم  
الاستغناء الكامل عن المكان في النوع الثاني من الفن الرومانتيكي ألا وهو  
الموسيقى ، ومادة الموسيقى هي الصوت ، واهتزاز الجسم المادي ، وليست  
المادة هنا مادية مكانية إنما هي مثالية زمانية ، ولذا نخرج الموسيقى عن نطاق  
التأمل الحسي ، وتدخل حصرا في نطاق الأحاسيس الداخلية . وأخيرا فإن  
الصوت في النوع الأخير من الفن الرومانتيكي ألا وهو الشعر أو الفن الكلامي  
ما هو إلا عبارة عن رمز لا قيمة له بذاته ، أما العنصر الأساسي في التصوير  
الشعري فهو التخيل الشعري (١) .

ويربط هيجل بين أصالة العمل الفني وبين المعنوية استمرارا لآثاره العقل  
المصرف . يقول هيجل : تكن أصالة للكاتب الحقيقية وكذلك أصالة المؤلف  
الفني في أن الكاتب والمؤلف والفنان هو وجه عام ينبضون بمقولة المضمون ، الحقيقي  
في ذاته ، (٢) .

---

١ - أوتسها نيكوف : الجمال عند هيجل . ص ٥١ .

٢ - نفس المرجع : ص ٥٦ .

ويذهب شوبنهاور Schopenhauer إلى أن العمل الفني لا بد وأن يكون مسبقا بالفكرة وبالإرادة . ومن ثم فإن عمل الفنان التشكيلي مصورا كان أو نحاتا إنما يلى فكرته المرتبطة بالإرادة ، حيث ينجز أو يدع عمله الفني طبقا لهذه الفكرة الناجمة عن الإرادة . أما الموسيقى وهي أعلى أنواع الفنون عند شوبنهاور فهي تتحد تماما بالفكرة والإرادة ذاتها . وبعبارة أخرى يمكن القول أنه لا إبداع بدون إرادة ، وأن تلك الإرادة تشكل نفسها في أفكار شتى يتبع عنها الفنون المتفاوتة (١) .

ويرى جان ماري جويو أن ما يميز الفنان العظيم هو إحساسه الأصلي بالاشياء ، ولكن من أين تأتي أصالة الإحساس هذه ؟ أمي فقط إدراك الاشياء إدراكا سهلا وأرغف وأسرع من إدراك سائر الناس ، كما يبدو أحيانا أن نين يعتقد كذلك ؟ كلا فإن أصالة الإحساس ترجع ، أيضا ، إلى أن فكر الفنان أوسع وأكثر تنظيما ، وبالتالي أملا بالفلسفة ، إن أصالة الإدراك ترجع إلى العقل مثلا نرجع إلى الحواس ، بل أكثر ، إن الفكر هو الذي يخلق الفنان العظيم (٢) .

ولقد صدق روسكن حين قال : الشعراء فريقان : فريق يحسون إحساسا قويا ، ويفكرون تفكيرا ضعيفا ، فيرون الحقيقة رؤية خاطئة ، وهؤلاء هم شعراء الطبقة الثانية ، وفريق يحسون إحساسا قويا ، ويفكرون تفكيرا قويا ، فيرون الحقيقة رؤية صحيحة ، وهؤلاء هم شعراء الطبقة الأولى . أضف إلى ذلك أن قوة الإحساس نفسه عند الشاعر ترجع في جزء كبير منها إلى قوة الاستقراء

---

1 - Thomas Mann : The living Thoughts of schopenhaur, p. 187

٢ - جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٥٩ .



والتميم التي تجعله يستخرج من الشيء المدرك كل المعاني المبهمة الغامضة التي كان يحورها . لذلك كانت ، عظمة العباقرة كما يلاحظ روسكن ، تظهر حتى في طريقهم في النظر إلى التفاصيل . إن هؤلاء العباقرة يدركون الطابع المميز للشيء ، ويدركون في الوقت نفسه جميع ملامح الجمال التي يشترك فيها هذا الشيء مع مراتب من الوجود أعلى وأرفع . أفليس هذا الإدراك التشابه الكلي في الاختلاف الكلي هو بعينه ما كان يطلق عليه لبيتز إسم الإحساس الفلسفي الحقيقي ؟ إن الصفة الأساسية التي يمتاز بها الشاعر هي في جوهرها الصفة الأساسية التي يمتاز بها الفيلسوف (١) .

نعم إن على الفنان - يقول جويو - أن يصور لنا طبيعة واقعية ، صحيح أن على الفنان أن يصور أشجاراً حقيقية ، وحيوانات حية ، ولكن يجب أن يدرك ذلك كله بعيني إنسان لا بعيني بقرة ، يجب أن تنطبع هذه الأشياء التي اجتازت دماغه ، إن صح التعبير ، بطابع فكرة الشخصى ، ومن هذا الطابع ... إنما تستمد هذه الأشياء قيمتها الكبرى (٢) . ويؤكد جويو هذا الطابع في غير ذات مرة فهو يقول : لا يستطيع الإنسان أن يقرض الشعر في غير التعبير عن فكره الشخصى ، عن شخص ما في فكره الشخصى ، (٣) . ويقول في فقرة أخرى : كل ما نرى في الطبيعة من جمال شعري مرده إلى دماغ الإنسان ، (٤) . ويطبق حديثه هذا على الموسيقى فيقول : ونفس الأمر ينطبق على الموسيقى لأن الموسيقى ما هي إلا شعر صوتي ، (٥) .

١ - جويو . المرجع السابق ذكره ص ١٥٢ .

٢ - نفس المرجع . ص ١٥٢ .

٣ - نفس المرجع . ص ١٥٣ .

٤ - نفس المرجع ص ٢٥ .

٥ - نفس المرجع ص ١٥٦ .

ولئن كان الفن يميل اليوم أكثر فأكثر إلى اتخاذ الواقع موضوعاً له ، فلن يكون هذا الواقع هو الواقع الظاهري فحسب ، ولئن كان يحاول أكثر فأكثر أن يصور الحياة ، فلن تكون هذه الحياة هي الحياة المادية الفظة فحسب ، فلكي يصبح الفن فناً طبيعياً حتماً ، يجب أن ينبج نهج الطبيعة نفسها ... لقد وهبت لنا الطبيعة ، أول الأمر التنفس والحياة .. ولكنهما لم تكف بهذا .. بل جعلتنا ، بعد ذلك ، نعقل ونفكر . إن العقل الذي يصبح يوماً بعد يوم أشد أجزاء الإنسان حيوية وإحافاً ، لا يقتضى اليوم الارتواء التام بقدر ما يقتضى النشاط الدائم ، إنما تنشأ متعة ، الفهم ، من متعة التفكير ، وهذه تظل موجودة حتى حين تكون المعرفة محدودة ، وحتى حين يشعر الفكر أنه لن يستنفذ هذه المعرفة التي لا نهاية لها ولا حد ، (١) .

ويعتقد جويو تمسباً مع نزعة العقلية تلك أن الفن يمكن أن يصبح أسفل بالروح العلية والفلسفية دون أن يضيره ذلك ، على أنه لا يعنى بقوله هذا أن يأتي شاعر فيلسوف فينظم مقولات أرسطو شعراً ، أو أن يأتي روائي عالم يحاول أن يصف زهرة جميلة فيذكر أول ما يذكر أنها من فصيلة ثنائيات الفلقة . إن ما يعنيه جويو هو أن الفنان سيزداد تشبعه بالروح العلية التي تظهر الواقع كما هو ، وإلى جانب ذلك سيزداد تشبعه بالروح الفلسفية التي تتجاوز الواقع المعروف حتى الآن ، وتسعو عليه ، وتطرح على نفسها المسائل الخالدة التي تتناول جوهر الأشياء (٢) .

ومن هذا المنطلق يعتقد جويو أن الوقت سيحين لكي تلتقي أصالة ولابداع

---

١ - جويو . المرجع السابق ، ص ١٥٨ .

٢ - نفس المرجع . ص ١٥٣ .

الفنان مع خالق العلم ونظريات الفلسفة . يقول جويو ، سيأتي يوم قريب أو بعيد ، يعود ليصبح من الممكن فيه أن تلتقى الأصالة الشعرية مع إلهامات العلم والفلسفة ، لقد كانت كلمة الشاعر تعنى دائما أنه خالق ، وكان الشاعر خالق صور حتى الآن ، وسيظل كذلك إلى الأبد ، ولكن يمكن أن يصبح الشاعر ، إلى جانب ذلك ، خالق أفكار أو موقظ أفكار ، وخالق مواطن عن طريق هذه الأفكار ، (١) .

ويذهب بوزانكيت Bosanquet إلى أن الجمال جزء من الفلسفة وفرع من فروعها (٢) ، وأن اهتمامه سيوجه إلى دراسة التيار الجمالي والفنى من حيث هو تيار عقلى ، فالتاريخ الفن الجميل سوى تاريخ الشعور الجمالي الحقيقى... والنظرية الجمالية هى التحليل الفلسفى لهذا الشعور ، (٣) . ثم يقرر طبقا لاتجاهه العقلى هذا ، أن الإنتاج فى ميدان الفن الخلاق - حيثما يكون - هو صورة من الإدراك العقلى ، (٤) .

ويرى بوزانكيت أن الموضوعات العظيمة للفنانين تحوى على عشرات الآلاف من العناصر ذات المستويات المختلفة من الصور ، والتي ترتبط معا فى السياق مركبة ، وتظل ترتبط وتتدمج حتى يتمكن الشعور من أن يتقبل الكلية للعقل العظيم الذى ألف كل هذه التأليفات ، ووحيد بينها فى

١ - نفس المرجع . ص ١٥٧ .

2 - Bosanquet, B. : A history of Aesthetic, introduction, London 1892, p. ix.

3 - ibid : ch 2 - p. 2.

4 - Bosanquet, B. : Three lectures on aesthetic. London, 1915. p. 7

عمل فنى (١) .

وإذا كانت الخيلة تتدخل في عملية الإبداع الفنى ، فإن بوزانكيت يسارع إلى القول بأن هذه الخيلة ما هي إلا العقل وهو يمارس نشاطه . يقول بوزانكيت : ليست الخيلة ملكة مستقلة تخلق الصور ، ولكن الخيلة هي العقل وهو يعمل متعباً ومكتشفاً للاحتتمالات المختلفة التى تقترحها خبرته المتراصة ، (٢) . الخيلة في مجال الخبرة الفنية تكون حرة غير خاضعة لقوانين محددة أو قواعد تقيد بها ، ويمكن تلخيص ذلك كله في قولنا « إن الخيلة هي العقل وهو يعمل بحرية في كل مصادر خبرتنا المباشرة » (٣) .

ولما كان التأمل هو ميزة العقل الأولى فإن بوزانكيت ينفى على هذا التأمل ميزة الخلق . يقول بوزانكيت « إن طابع التأمل هو طابع الخلق ، وأكثر الأنواع تحقيقاً للخلق والإبداع هو الفنان ، أما عاشق الطبيعة والشاعرين للفن . والناقدون للعمل الفنى ... فلا يتوفر لأى منهم عنصر الخلق والإبداع ، إن الأول والثاني متأملان سلبيان والثالث لا يخلق ولكنه ينقد ، أما الفنان فهو خالق مبدع وهو بالتالى متأمل يادق معنى من معانى التأمل (٤) .

إن العمل الفنى عند بوزانكيت يتمثل في تركيب الظواهر على أنحاء مختلفة ، وإعادة خلقها على درجات متفاوتة ، سواء أكان هذا العمل الفنى

١ - على عبد الحى محمد . بوزانكيت قمة المثالية في انجلترا ، الدار القومية ١٩٧٣

ص ٢٧٠ .

2 Bosonquet. B. : Three lectures on aesthetic, p. 26.

3 — Ibid : p. 29.

٤ - على عبد الحى محمد : المرح السابق فكره ص ص ٢٢ - ٢٧٢ .



شعراً أم نثراً أم رسماً أم موسيقى . وأن التركيب وإعادة الخلق هذه يقوم بها العقل . وهنا يتساءل بوزانكيت ألا نجد أنفسنا أمام مشكلة كبيرة تتعلق بالتمثيل ؟ أعني ألا نجد أمامنا عالماً أكبر وأضخم وأعمق من العالم الحقيقي الذى لا تمثيل له ؟ نعم إن عالم شعورنا العقل ، مادمننا تتمثله وفركب بين مظاهره ونعيد خلقه هو عالم أكبر وأعمق من العالم الحقيقي وهذا يعطينا السبب فى أننا قد ننسخ شيئاً بأعمق وأعظم مما يوجد عليه فى الواقع .

والواقع أن أى عمل فنى إذا ما تعمقناه لرأيناه أعمق من الشيء الذى يمثله أو يرسمه أو ينحته ، فالعملية هنا ليست محاكاة حرفية للطبيعة أو نقل مباشر حرفى عنها ، وإنما العملية تتعلق بالشعور الذى يأخذ من الأشياء ظواهرها ويربط ما بينها ويعيد خلقها لكى تظهر فى ثوب جديد وإطار مبتكر .

ولترقف الآن عند عبارة « الطبيعة كما تظهر لنا » ولنلساءك هل هناك طبيعة من نوع آخر ومن نوع ثالث وهكذا ؟ يجيب بوزانكيت إن الطبيعة واحدة ولكن الطبيعة بالنسبة للعالم تختلف عن الطبيعة بالنسبة للفنان وتختلف كذلك بالنسبة للنطقى ... وهكذا دواليك . ولكن ما الذى نقصده بالطبيعة من الناحية التى نخصها وهى الناحية الجمالية والفنية ؟ إن ما نقصده بالطبيعة هنا هى تلك التى نجد فيها الجمال الطبيعى ، ونجد الأشياء الفنية فى ثناياها ، ويكون الإنسان فيها مركزاً لتمثيلات المختلفة للأشياء جميعها كما تظهر له . إن الطبيعة بالمعنى الجمال واللاغراض الجمالية تعنى « ملاء من روح وصور الأشياء الخارجية التى يفهمها الإدراك التخيلى بحرية ويعيد تشكيلها فى إبداعات فنية لكى يشبع امتناجات العقل والشعور » (١) . وهنا تبدو مناصرة بوزانكيت القوية للنظرية

العقلية في الإبداع الفني .

ولقد ذهبت كاترين باتريك Catherine Patrick إلى أن عملية الإبداع الفني تنجم عن الفكر المبدع ، ورات في مقالين لها نشر في عامي ١٩٣٥ ، ١٩٣٧ (١) أن هذا الفكر المبدع يمر بأربع مراحل هي :-

١ - الاستعداد والتأهب ، حيث يستقبل المؤلف أو الفنان وتتجمع لديه بضع أفكار وتداخيات ، لكنه لا يسيطر عليها ، فهي تعبر بسرعة وهذه المرحلة تقابل مرحلة الإعداد عند ولاس wallas وجيلفورد Guilford .

٢ - مرحلة « الإفراخ » ، إذ تبرز فكرة عامة وتكرر نفسها بطريقة لا إرادية من حين لآخر . وهذه تقابل مرحلة النضج عند ولاس وجيلفورد .

٣ - مرحلة تبلور الفكرة العامة ، وهي تقابل مرحلة الكشف عند ولاس وجيلفورد .

٤ - مرحلة لسج وتفصيل هذه الفكرة . وهي تقابل مرحلة التحقيق عند ولاس وجيلفورد (٢) .

ولقد انتهت كاترين باتريك في مقال ثالث لها ظهر عام ١٩٤١ (٣) إلى أن

---

1 — Patrick, C : Creative thought in poets. Arch, psychol. 1935 & Creative thought in Artists, j. psychol, 1937.

2 - Woodworth; R. : Experimental psychology, London, 1954 p. 837.

3 — Patrick; C. : The relation of whole and part in Creative thought. Amer j. psychol. 1941

الفكرة الكلية العامة تسبق الأجزاء في عملية الإبداع الفنى ، وهذه النتيجة التى دعمتها الأبحاث يبحث تجريبيها تتفق مع ما سبق أن عرضته فى بحثيها السابقين ، ذلك أن لفكرة العامة إنما تظهر وتنبور فى مرحلتين سابقتين على اتجاه الفنان إلى التفصيل التى لا تظهر إلا فى المرحلة الرابعة والأخيرة .

ويذهب كاسير Cassirer إلى أن النشاط الفنى يرتبط بوظائف الصياغة والتشكيل والتنظيم والبناء والتركيب ، وهو من ثم لا يمكن أن يكون لا عقليا أو صوفيا ، ويستطرد قائلا أنه مهما كان من أمر تلك القدرة الإبداعية التى يجرم عليها النشاط الفنى ، بل مهما كان من أمر ذلك الحيسال الإبداعى الذى يستند إليه كل إنتاج فنى ، فإن من المؤكد أن الظاهرة الجمالية ليست ظاهرة شعرية تنتقل بنا إلى عالم متعال أو فائق للطبيعة ، بل هى ظاهرة بشرية وباطنة ، فى صميم الكون ، فضلا عن أنها لا تخلو من طابع عقل على اعتبار أنها تستند أولا وبالذات إلى معقولية الصور (١) .

أما هربرت ريد Herbert Read فقد ذهب إلى أن النشاط الفنى لا يبدأ إلا حينما يجد المرء نفسه وجها لوجه أمام العالم المرنى وكأنما هو بإزاء شجرة غامضة أو حقيقة مجهولة مغلقة بالأسرار . وهنا تجيء الضرورة الباطنة فتعمل على الفنان استخدام الفنان قواه الذهنية من أجل التصارع مع تلك المشكلة الغامضة المروعة الماثلة فى العالم المرنى فلا يلبث أن يعمل على تشكيلها وصياغتها فى صورة إبداعية . ويرى ريد أن الإنسان حين يقسم على إبداع أى عمل فنى فإنه إنما يقبل على معركة يصارع فيها الطبيعة ، ولكن لا من أجل وجوده المادى ،

---

1 — Cassirer, E. : The philosophy of symbolic Forms. New Haven, 1955, vol II introduction p. 25.

بل من أجل وجوده الذهني ، ومن هنا فإن بداية العمل الفني ونهايته إنما تكمنان في عمق إداع تلك الأشكال أو الصور التي يستطيع الفنان من خلالها الوصول إلى قلب الوجود . وليس من شأن الفنان أن يخلق عالماً ثانياً يضعه إلى جوار ذلك العالم الآخر الذي يوجد بذاته دون حاجة إلى نشاط الفنان ، وإنما يجيء الفن فيقدم لنا العمل الفني نفسه وقد أعاد خلّقه الوعي الفني ، وكأنما هو قد صنع خصيصاً من أجل الفنان وبفضل الفنان . ومعنى هذا أن الفن يبدع أشكال تلك الموضوعات التي لم توجد بعد بالنسبة إلى العقل البشري ؛ إذ يجيء النشاط الفني فيخلق ضرباً من الوجود ، على تلك الموضوعات التي ظلت مفتقرة إلى الشكل أو الصورة Form .. ولكن الفن لا يتخذ نقطة انطلاقه من الفكر المجرد لكي لا يلبث أن يتمم إلى الأشكال أو الصور ، وإنما هو يرقى من الشيء المختلط الذي لا صورة له ، إلى الشيء المحدد الذي اكتسب صورة ، محققاً كل معناه الذهني في صميم هذه العملية (١) .

واقف ذهب جيلفورد إلى أن الإبداع (٢) بوجه عام إنما يقوم على الفكر المبدع ، واستخدم منهج التحليل الحساسلي لإيضاح غوامض ظاهرة الإبداع ، وإن كان حديثه يمكن أن ينسحب بدوره على ميدان الإبداع الفني .

والجانب العقلي من الإبداع يمكن أن يفسر بثمانية عوامل : فهناك أولاً ما أسماه جيلفورد بالحساسية للمشكلات ، ولا شك أن المبدع يكون أكثر حساسية وأكثر ميلاً وقدرة للاحساس بوجود مشكلات تتطلب حلاً . وهناك ثانياً عامل

---

١ - زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص ٢٤٠ - ٢٤١ .

\* انظر عرض وبحث الدكتور مصطفى .. في دراسات جيلفورد للإبداع في الملتقى

رقم ١ من مجلّة «الأسبوع الثقافي للإبداع الفني» ص ٣٣٧ - ٣٦٣ .



إعادة التنظيم أو إعادة التحديد والمقصود به أن كثيراً من المخترعات والإبداعات قد نجت عن تحوير أو إعادة تنظيم لشيء كان موجوداً بالفعل ، وقد لاحظ ثurstone أنه كثيراً ما ينحصر حل مشكلة ما في إعادة صياغة المشكلة نفسها ثم حل المشكلة الجديدة» (١) ، وكذلك اعتبر ولش welch أن « القدرة على إعادة تنظيم الأفكار وإعادة ربطها بسهولة تبعاً لخطة معينة ، جوهرية لكل أنواع التفكير الإبداعي » (٢) . وهناك ثالثاً عامل الطلاقة ويقصد به أن من لديه القدرة على إنتاج عدد كبير من الأفكار في وحدة زمنية معينة تكون له فرصة أكبر في إيجاد أفكار إبداعية ، وهناك رابعاً عامل المرونة ويقصد به درجة السهولة التي يغير بها الشخص وجهة عقلية معينة ، وهناك خامساً عامل الأصالة ، حيث تعبر القدرة على إنتاج أفكار أصلية عنصراً أساسياً في التفكير المبدع . ويشير العامل السادس إلى قدرات تحليلية وتأليفية أي تحليل المركبات إلى بساطتها ثم التركيب بين هذه البسائط وتنظيمها على نحو جديد مبتكر . أما العامل السابع فهو يشير إلى قدرة الفرد على التركيب أو التقدم في البناء التصوري . وأخيراً يشير العامل الثامن إلى التنظيم ، فكل فعل إبداعي يتضمن عملية انتخاب ، وهذه بدورها تتضمن تقييماً ، فن الشروط التي لا بد من توفرها لدى أي مبدع أن يعرف أي مشكلة وأي منهج ينتخب .

ويرى جيلفورد أن عوامل الأصالة والطلاقة والمرونة هي المكونات

---

1 — Thurstone, L.L. , « Creative Talent » j. Application of psychology ed. New york 1952, 18-37

2 — Dungan, C & Welch, L., Originality Ratings of Departments j. App. psychol. 1949, 33, 31-43.

الرئيسية للإبداع ، لا في العلم والاختراع فحسب بل وفي الفنون أيضا (١) .  
ولا شك أن دراسة جيلفورد السابقة قد أعطت حرجاً من القدرة على  
جوانب وفيرة تتعلق بالفكر المبدع ، وإنما قد بينت كيف يمكن للعقل  
البشري بقدراته المختلفة أن يكون أساس نقطة بداية الإبداع عامة والإبداع  
الفني خاصة .

### ٣ — النظرية الاجتماعية

يقول لويس لافل ، أن الذات لها مقدرة على الوجود Pouvoir d'être  
أكثر مما هي وجود ، (٢) ويضيف آخر قائلاً ، إن الذات ليست شيئاً متحققاً  
بل هي فاعلية لا بد من تحقيقها (٣) ويستنتج ثالث من هذين القولين وجود نحن  
فيقول إن الغاية الوحيدة للذات هي تحقيق الذات ، ولكن الطريق الموصل من  
الانا إلى الانا لا بد من أن يدور حول العالم ، وبالتالي فهو لا بد من أن يمر  
بالآخرين (٤)

و معنى ذلك أن تحقق الشخصية لا يتم إلا في عالم مشترك ، يشعر فيه الفرد  
بوجود ، ونحن ، التي هي أسبق من كل تمييز بين ، الذات ، والآخر ،

---

1 — Guilford, j. P. : Creative Abilities in the Arts, Psychol  
Rev. 1957, 64, 110-118.

2 — Louis Lavelle : « Les puissances du Moi », Flammarion  
1948. p.p 12-13.

3 — René Le Senne : « La Destinée personnelle », Flammarion,  
1951. p. 16.

4 — Jean La croix : Les Sentiments et la vie Morale. P.U.F.  
1968. p. 64.

فالجماعة أسبق من الفرد ، أو النحن أسبق من الأنا ، كما أن أنا الإنسان لا تزيد عن كونها هبة يمنحها الآخرون له . فالذات لا تتحقق إلا إذا اعترفت بوجود (نحن) تتحقق فيه ، إذ أن وجود الأنا لا يتحدد إلا بوجود النحن أو أن الأنا تطمع في أن تجعل فرديتها اجتماعية لكي تتحقق في الوجود يقول إرنست فيشر ومن الجلي أن الإنسان يطمع إلى أن يكون أكثر من كيانه الفردي . . . يريد أن يكون أكثر اكتمالا ، فهو لا يكتفى بأن يكون فردا منفردا ، بل يسعى إلى الخروج من جزئية حياته الفردية إلى كلية ، يربوها ويتطلبها . . إلى كلية تقف فرديته بكل حقيقيتها حائلا دونها ، إنه يسعى إلى عالم أكثر عدلا ، وأقرب إلى العقل والمنطق . وهو يشور على اضطرابه إلى إفتاء عمره داخل حدود حياته وحدها ، داخل الحدود العابرة للمعارضة لشخصيته وحدها . . أنه يريد أن يتحدث عن شيء أكثر من مجرد (أنا) عن شيء خارجي وهو مع ذلك جوهري بالنسبة إليه ؛ أنه يريد أن يحوى العالم المحيط به ويجمعه ملك يده . عن طريق العلم والتكنولوجيا - يمد هذه (الأنا) المقطعة المتشوقة لاحتواء العالم ، إلى أبعد حدود مجرات السماء ، وإلى أعماق أسرار الذرة . كما يربط - عن طريق الفن - هذه (الأنا) الضيقة بالكيان المشترك للناس . وبذلك يجعل فرديته اجتماعية (١)

ويضيف فيشر في فقرة أخرى ما يؤكد أن اندماج (الأنا) (والنحن) إنما يتم عن طريق الفن فيقول : « إن الفن هو الأداة اللازمة لإتمام هذا الإندماج من الفرد والمجموع ، فهو يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين ؛ وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم (٢) :

١ - إرنست فيشر . ضرورة الفن ص ٨ - ٩ .

٢ - نفس المرجع : ٩ .

يرى أنصار النظرية الاجتماعية - وقد عولوا على المجتمع واعتبروه الأساس الجوهرى للفن - أن الفن ليس إنتاجاً فردياً بل هو ضرب من الإنتاج الجمعى ، سواء قررنا أن الفن وجد مع الإنسان البدائى ، أو كان نتاج الدين وهو عندم ظاهرة اجتماعية ، أو كان نتاج لاشعور جمعى ، فيما للاشعور الجمعى عندم إلا جماع تجارب إنسانية ، انحدرت من أسلافنا البدائيين عن طريق الأجداد والآباء . بل يذهب يونج Jung إلى أنه إذا كانت الدراسات البيولوجية قد بينت لنا أن ثمة بقايا جسدية قد نقلتها إلينا الوراثة من الأسلاف ، فإن نفس الأمر ينطبق على الحالات النفسية ، إذ يمكن أن نتحدث عن وراثة نفسية أى وراثة للاشعور الجمعى الذى ينحدر من السابق إلى اللاحق ويكون متعبدا لدى الأفراد جميعاً (١) .

ومادام الأمر كذلك ، فإن بيان الوجه الاجتماعى للفن فى العهود البدائية الأولى ، ومن ثم تغلغله فى الأجيال اللاحقة بهذه الصورة الاجتماعية ، سوف يكون عمل تأكيد أنصار هذه النظرية . وينتج عن ذلك إضافة الشرط التاريخى إلى الشرط الاجتماعى بقول فيشر : إن كل فن هو وليد عصره ، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما يتلام مع الأفكار السائدة فى وضع تاريخى محدد ، ومع مطامح هذا الوضع ومع حاجاته وآماله . لكن الفن يمدى إلى أبعد من هذا المدى ، فهو يجعل كذلك من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الإنسانية : لحظة تفتح الأمل نحو تطور متصل ، ولا يجوز لنا أن نقلل من مدى الاستمرار عبر الصراع الطبقي على امتداده ، وذلك على الرغم من فترات التحول المفيت والتقلب الاجتماعى العميق ، فتاريخ الإنسانية شأنه شأن العالم ذاته - ليس مجرد

---

1 — Jung, G. G. : The integration of the personality, London 1941. p. 53.



طفرات. وتتأقنات، وإذنا هو أيضا اتصال واستمرار، فنحن نحفظ داخل نفوسنا بأشياء قديمة يبدو أن الزمن عفا عليها، على حين أنها تحدث فينا أثرها. وذلك غالبا دور أن ندرك. ثم نحن نجد ما على حين غرة قد طفت إلى السطح كأنها أشباح الكهف التي غذاها أوديسيوس بدمه. وفي الفترات المختلفة سوتبعنا للاوضاع الاجتماعية المتباينة ولاحتياجات الطبقات الغامية أو المضطربة. تعود إلى الظهور أشياء كانت كامنة أو مشتقة. (١)

ومعنى هذا أن العصر الذي ولد فيه فن ما، ليس مستقلا تماما عن عصور سابقة بل عن أقدم العصور التي ظهر فيها هذا الفن، ومن ثم تكون مهمة الجيل الفني اللاحق إضافة أو تطوير أو تعديل تراث فني يحمل قسما من العصور السابقة كلها. يقول فيشر: إن الفن مهما كان وليد عصره، فهو يضم قسما ثابتة من قسما الإنسانية... وكلما زادت معرفتنا بالأعمال الفنية التي جرت عليها للذيان رداءه منذ أمد طويل، زاد وضوح العناصر المشتركة والمتصلة بينهما رغم اختلافها وتنوعها، فإلى الإنسانية إلا تاج لإضافة تفصيل صغير إلى تفصيل صغير آخر، (٢) ولهذا نجد بوسيلوف يقول (وهو لم يفرق بين الجمال والفن) : إن الجمال لم يعد الآن عنصراً خالداً ناشئاً بدوره عن مصادر خالدة أسى، أو تاج تركيب نفسى إنسانى لا يتغير، بل أصبح من ظواهر الوعي الاجتماعى لدى الناس، مشروطاً بالظروف الاجتماعية التاريخية ومتغيراً بتغيرها، (٣) ويؤكد بيزويشوف على هذا القول فاصلا الجمال عن الفن بقوله

١. إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٤.

٢. إرنست فيشر. ضرورة الفن ، ص ١٥.

٣. غ. د. بوسيلوف . تطور نظرية الفن في روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة مقال.

ضمن كتاب « الجمال في تفسيره الماركسي » ص ٢٢١.

و إن الجمال عامة والفن خاصة بوصفه محصلة النشاط الجمالي مشروطان بالظروف المادية والاجتماعية والتاريخية، (١) ولعل هذا هو ما دعى Horticq إلى القول ، بأن الجمال ليس واقعة فردية بل هو واقعة تاريخية... وأن الاستطيقا... هي شيء تاريخي محلي ، (٢) وهو يعنى بقوله ، محلي ، أنها تقع في مجتمع معين وعلى عالم الاجتماع أن يدرسها ويفسرها باعتبارها ظاهرة اجتماعية ذات مدلول تاريخي .

ولقد اعتمدت هذه النظرية باثباتات اجتماعية الفن منذ بدايات العصور الأولى فيها هو سيدنى فنكلشتين يقول ، لقد ظهر الفن في الحياة المشاعية البدائية بشكلين : الشكل الأول هو شكل موضوعات تلتصق بالمادى مثل الأدوات والأسلحة... أما الشكل الآخر فهو شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية، فالمعادات العملية السحرية في المجتمع المشاعى كانت محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة (٣) كما حدثنا فيشر عما أسماه بأهواء الفن فقال : ، إن صانع الأدوات الأول الذى شكل الحجر في صورة جديدة حتى نخدم الإنسان كان هو الفنان الأول ، والإنسان الأول الذى أطلق على الأشياء أسماءها كان بدوره فنانا عظيما ، وذلك عند ما ميز أحد الأشياء عن متاهة الطبيعة ، وروضه عن طريق استخدام رمز ، ثم أسلم هذا الشيء الذى خلقته اللغة إلى غيره من الناس كأداة تمنحهم القوة ، والإدارى الأول الذى نظم عملية العمل بواسطة الغناء الإيقاعى ، وزاد بذلك من القوة الجماعية للإنسان ، كان نبيا في الفن ، والصيد الأول الذى

١ - أ.ن. ييزيتوف . الجمال في التراث الكلاسيكي للماركسية اللينينية . مقال ضمن

كتاب « الجمال في تفسيره الماركسي » ص ١٥٢

2 — Horticq : Encyclopédia de Beaux - Arts Alcan 1925.p. 28

٢ - سيدنى فنكلشتين . الواقعية في الفن . ص ١٩ - ٢٠

تفكر في هيئة حيوان ، وتمكن عن طريق هذا ~~الإنسان~~ يلفه وبين فريسته من زيادة حصيلة صيده . والرجل الأول ~~الذي~~ وضع في العصر الحجري علامة على أداة أو سلاح برسم حمار أو حلية ، ورئيس القبيلة الأول الذي بسط جلد حيوان على قطعة من الصخر أو على جزع شجرة حتى يجذب إليه هذا النوع من الحيوان ... هؤلاء جميعاً هم آباء الفن ، (١) .

ونستطيع أن نستنتج من قولي انكشيتين وفيشر السابقين أن الصفات التي ميزت الفن منذ نشأته الأولى هي الارتباط بصورة العمل ، وبقوة السحر ، وبالصبغة الجمالية ، كما أن الفن كان بمثابة حرفة أو صنعة جماعية، وعن هذه الصفة الأخيرة كتب جوردون تشيلد يقول : إن تقاليد الحرفة المهنية ليست، تقاليد فردية ، بل هي تقاليد جماعية . وأن خبرة جميع أعضاء الجماعة وحكمتهم يتم بلورتها في شكل موحد ، (٢) وكتب عن ارتباط الفن البدائي بالسحر يقول : إن العلم العملي جميعه عند الحدادين وعمال المناجم القدماء كان بالتأكيد يتجسد في قالب غير عملي للسحر والطقس الديني ، (٣) ، وكتب فيشر عن ارتباط الفن بالعمل ، ذلك للعمل الذي يميز بداية النشاط الإنساني واستنتج أن الفن مادام مرتبطاً بالعمل ، والعمل قديم قدم الإنسان ، فإن الفن يبدأ حيث يبدأ الإنسان . يقول فيشر : إن عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان فالفن صورة من صور العمل ، والعمل هو النشاط المميز للجنس

١ - ارنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ٤٤ .

2 — Gordon childe: Man Makes himself, New york 1951, p.81.

3 — Gordon childe: what happened in history, New york 1946, p. 71.

البشرى ، (١) ثم يقرن بعمله بالسحر فيقول : إن الإنسان ، بعمله ، يغير العالم وكأنه ساحر ، فقطعة من الخشب ، أو تعظم أو للصوان تشكل نقشاه نموذجاً معيناً ، فإذا بها تصبح ذلك النموذج ذاته ، والأشياء المادية تتحول إلى رموز وأسماء ومفاهيم ، والإنسان نفسه يتحول من حيوان إلى إنسان (٢) .

والواقع أننا لو أنعمنا النظر إلى الأعمال الأدبية أو الفنية في المجتمعات البدائية لوجدنا أنها كانت ذات صبغة اجتماعية بحتة ، لا لأن المجتمع كان منها بمثابة المؤلف أو المبدع فحسب ، بل لأنه كان موضوعها أيضاً .. فكان معظم الشعراء يتناولون في قصائدهم موضوعات اجتماعية ، ويعبرون في أشعارهم عن مشاعر جماعية . وهكذا ظهرت القصائد القومية العظيمة التي يمكن أن نعدّها اجتماعية إلى أبعد الحدود ، لأن أصحابها لا يتحدثون عن أنفسهم على الإطلاق ، ولا يتصورون أن يكون بين جمهور المستمعين إليهم شخص واحد لا ينصف بالروح الاجتماعية مثلهم (٣) .

وممكننا ظل فن الإنسان القديم والفن البدائي في مراحلها المختلفة هلاً جماعياً بصورة أساسية ، وربما كانت هذه السمة الجماعية أشد ظهوراً في مرحلة الاستقرار الزراعي (٤) . ولعل أكبر دليل على اجتماعية الفن والإبداع الفني أن هذا الفن قد وجد بدون اسم مبدعه ، وحتى من ذكر اسمه على عمل فني ما ليس هو الفنان وإنما المشرف على العمل الفني الأهم . ما عدا الفترة الكلاسيكية اليونانية . يقول فنكلشتين ، وإذا استثنينا فترة الفن الإغريقي الكلاسيكي نجد

١ - أرفست فيشر . ضرورة الفن ، ص ٢١ .

٢ - نفس المرجع . ص ٤٣ .

٣ - زكريا إبراهيم . مشكلة الفن ، ص ١٢٢ .

٤ - عز الدين اسماعيل . للفن والانسان ، دار الفكر ، بيروت ١٩٧٤ ص ٢٢ .



أن الأعمال الفنية في المجتمع العبودي لا تحمل أسماء ولا تعرف سوى أسماء قليلة  
لصناع الفنانين في مصر ، ولكن حتى هؤلاء هم في الحقيقة موظفون كمثل ذلك  
المشرف على بناء الهرم والذي يعد واحداً من أعظم المشرفين الأوائل أو  
ك رئيس ورشة فنية ، (١) .

وجد في القديم إذا فن بدون فنان ( عدا بعض استثناءات كما ذكرنا )  
ومع ذلك فقد بقيت تلك الفنون القديمة ، لأنها كانت فنوناً جماعية تعبر عن  
إنتاج المشترك ... فلم يكن الإنتاج الشعري أو المهارى في اليد إنتاجاً فردياً ،  
بل كان إنتاجاً جماعياً لا تكاد تظهر فيه فردية أى فنان بعينه ، وهكذا  
كان المجتمع بأسره هو المهندس ، وكان المجتمع بأسره هو الشاعر ،  
وكانت الملاحم بمثابة أساطير جماعية يتدعها المجتمع ، ويزيد عليها ، ويعدل  
منها ، ويتقنها جيلاً بعد جيل ، وينقلها عن طريق التراث الشفوي من  
عصر إلى آخر ، وبذلك اندرجت في تيار الحياة الجماعية ، بما فيها من  
أفكار مشتركة ، وأخلاق سائدة ، وخضعت لتطورها وترقيتها ونموها  
وعيرورتها المباشرة (٢) .

والواقع أن الأغاني الشعبية والفنون الشعبية ينتج بعضها الفلاحون ( بشكل  
يزيد في بعض البلاد وينقص في بلاد أخرى ) ، ويميل التراث القديم بين هؤلاء  
الفلاحين إلى البقاء لأمد طويل . غير أن هذه الفنون هي في معظمها من إنتاج  
الطريق ... من إنتاج الشارع ، بما فيه من صناعات مستقلين ، وكهنة مارقين ، وطلاب

١ - ميدنى فنكشتين . الواقعية في الفن ، ص ٤٠ .

٢ - زكريا إبراهيم . مشكلة الفن ، ص ١٢١-١٢٢ .

هلم طوافين وصبيان يسعون إلى اتقان حرفة ما ، ورجال يشتغلون بترويض  
الحيوانات أو بالسحر من كل نوع .

ونحن لانجد الأغاني الشعبية أو المسرحيات الشعبية أبدا في صورة نهائية  
، معتمدة ، فهي دائما تتغير وتتبدل أثناء عملية النقل ، وهي أحيانا تزداد ثراء  
وقيمة نتيجة لهذه التغيرات ، لكنها غالبا ما تنحدر قيمتها فيقل إرهابها ، أو  
لعلها تصبح أرق مما ينبغي .

ويندر جدا التأكد من أن هذا لشكل أو ذاك هو الشكل الأصلي للعمل  
الفني ، إذ أن من طبيعة الفن الشعبي ذاته أن تكون له صور متعددة (١) .

ويربط أنصار هذه النظرية بين الفن والدين باعتبار أن الدين ظاهرة  
اجتماعية ، فلقد ذهب دوركايم إلى أن الدين كنظام اجتماعي هو الأصل في نشأة  
الفنون جميعا ، فالدين عامل هام في تشكيل حياة البدائيين حيث أن رجال الدين  
والسحرة عند البدائيين هم الذين يسيطرون على الحياة العامة ، ويتصدرون  
حفلات الأعياد والمراسم الدينية والزواج والصلح والسلام والحرب . ويبدو  
العنصر الفني ظاهرا في مثل هذه الاجتماعات ، فرى الرقص البدائي ، ونسمع  
الموسيقى البدائية أيضا (٢) . وهكذا كان ظهور التصورات الدينية بداية مرحلة  
جديدة في حياة الإنسان وحياة الفن على السواء ، فمن هذه التصورات الدينية  
وحولها نشأت الأساطير ، وهي أقدم شكل قصصي عرفه الإنسان ، ثم جاء الفن  
التشكيلي لكي يحسم في الصور والتماثيل هذه الأساطير ، ومنذئذ أخذ الفن يصبح  
ذا مضمون ، ولم يعد مجرد صنع لأدوات الصيد وأواني الطعام والأسلحة

---

١ - إرنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ٨٤ - ٨٥ .

٢ - محمد علي أبوربان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١١٩

وغيرها من وسائل الحياة كما كان الشأن في حياة الإنسان القديم . لقد انتهى التفكير الدينى المصريين القدماء منذ وقت مبكر إلى « عقيدة البعث » أى العودة إلى الحياة ذات يوم مرة أخرى بعد الموت . وبصفة عامة يمكننا أن نقرر أن العقيدة الدينية كانت دائما ذات أثر ملوس في كل الأطوار التى مر بها الفن وبالنسبة للفن المصرى القديم كانت عقيدة البعث من المحاور الرئيسية التى دار الفن - بشتى أشكاله - فى فلكها ، فقد صاغ الفن رموزها منذ وقت مبكر وحفل فى المكان الاول بالقبور التى تدفن فيها أجساد الموتى ، وبهذه الأجساد ذاتها التى كان يظن أن الروح تعود إليها فى القبر ... أما المقابر ذاتها فقد تأثرت هندستها بذلك كله ، وكان تطورها بداية لمراحل تطور الفن المصرى القديم من أهرسة إلى مصاطب ثم إلى أهرام تشيد أو كهوف تنحت فى الصخر . وقد أمعن الفن المصرى فى عهد الأسرات فى الاحتفال بالمقابر وزخرفتها من الداخل برسوم وكتابات هى فى شكل رسوم ، ونحكى عن حياة المتوفى ، وتصور معتقداته الدينية ، وتؤنس وحدته . وما تزال قبور الملوك والملكات فى البر الغربى من الأقصر فى صعيد مصر تشيد بإراعات الفنان المصرى القديم (١) .

على أنه لا ينبغي لنا أن نتصور من كل هذا أن الفن المصرى القديم كله كان أثرا من آثار العقيدة الدينية وحدها ، فالذى لاشك فيه أن الأوضاع الاجتماعية كان لها كذلك أثرها ، فمنذ بداية عصر الأسرات أخذ الفن يتجه إلى تصوير الإنسان فى ألوان نشاطه الجماعى المختلفة .. وقد عنى الفنان إلى جانب تصوير حياة الملوك بالحياة العادية للبسطاء من الناس فسجلها كذلك فى كثير من تصاويره ويكفى أننا لم نتعرف على أساليب الرقص وآلات الموسيقى ، وطرق الزراعة

والوسائل التي كان الفلاح يستخدمها في فلاحه الأرض ، سواء منها : قنابل  
والحيوان ، وكل ما يتصل بأعمال الصيد في الماء وفي البراري ، وغير ذلك ، إلا  
من خلال الرسوم التي خلفها لنا الفنان المصري القديم (١) .

إذا ما انتقلنا إلى الصين لوجدنا أن تأثير العقائد الدينية على الفن كان  
واضعا ، وأن هذه العقائد قد خلقت فنا شعريا في الدرجة الأولى . والواقع  
أن احتفال الصينيين للبالغ بالشعر يوحى بذلك ، حتى أننا لنجد مصدوراتهم  
لشعر تؤثر في موضوعاتهم الفنية . والآلة كيلية وفي أساليبها ، وبخاصة في فن  
التصوير الذي يعد بحق أسمى ألوان الفن الصيني مكانة (٢) .

وثمة رأى مماثل نجده في عبارة Raymond Bayer مقالة بأن : نشأة  
الفنون كانت بين جدران المعابد ، (٣) إذ المعبد هو الذي عمل على ظهور أقدم  
الفنون البشرية جميعا ألا وهو فن المعابد ، ثم ظهرت الحاجة إلى تزيين جدران  
المعابد بالنقوش والتماثيل والأشكال البارزة ، فكان من ذلك أن ظهر فن النحت  
ولم يلبث المثالون أن تفننوا في عمل التماثيل الملوثة ، فكان من ذلك أن ظهر فن  
التصوير ، الذي لم يكن يستعمل في الأصل إلا لتزيين جدران المعابد . ولما  
كانت العبادة تستلزم بالضرورة إقامة الاحتفالات الدينية ، فقد ظهرت على  
تتعاقب فنون الرقص المقدس والموسيقى والغناء والشعر الغنائي . وهكذا نهأت  
معظم الفنون الجميلة في أحضان المعبد ، فكان الدين هو الظاهرة الاجتماعية  
الكبرى التي عملت على ظهور الفن وتطوره وترقيه . بل إننا لو رجعنا إلى التاريخ

١ - نفس المرجع ص ٢٧ - ٢٨ .

٢ - المرجع السابق . ص ٥٢ .

3 - Raymond Bayer . . Traité d'Esthétique, Colin, Paris, 1956  
p. 156.



المصور الوسطى ، لو جدنا أن المكتبة قد عملت على إحياء الكثير من الفنون وفي مقدمتها جميعا فن المعمار ، روماتيا كان أم قوطيا ، وليس بدعا أن تقوم هذه الصلة الوثيقة بين الفن والدين ، فإن الدين في صميمه رابطة اجتماعية وثيقة تجمع بين الناس ، حتى لقد كانت المعابد في بعض العهود بمثابة أماكن للاجتماعات والمبادلات التجارية والتسليات الاجتماعية (١).

وظلت هذه الرابطة الوثيقة بين الدين والفن قائمة ردحا كبيرا من الزمان إلا أنها أخذت بعد ذلك في التفكك ورويدا رويدا ، حتى انقطعت الصلة في آخر الأمر . يقول فيشر ولم تضاف الرابطة الوثيقة بين الفن والعبادة إلا بالتدريج حتى انفصلت تماما آخر الأمر ، ولكن حتى بعد أن تم ذلك ، نجد أن الفنان يعتبر مثلا للجمهور ومتحدثا باسمه ، ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضايا الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمه تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ونقل أحداثها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره . وكانت هذه الوظيفة الاجتماعية جوهرية ولا نزاع فيها ، شأنها شأن وظيفة العراف فيما مضى (٢).

وفي المجتمع الطبقي تسعى الطبقات إلى تهييد الفن - هذا الصوت القوي للجماعة من أجل خدمة أغراضها الخاصة ، فمن قلب الكورس المؤلف من الجماعة كلها بدأ يظهر قائد الكورس ، وبدأت الأغاني المقدسة تتحول إلى أناشيد في الثناء على الحكام ، وانقسم طوطم العشيرة إلى آلهة متعددة للفتات الأرستقراطية المختلفة ، ثم تطور قائد الكورس أخيرا بما لديه من موهبة في

١. زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ، ص ١١٨ - ١١٩

٢. إرنست فيشر . ضرورة الفن . ص ٤٤

الارتحال والتجديد إلى شاطئ حشد يرتل أشعاره في بلاط الملك بغير كورس  
ثم انتقل فيما بعد إلى الغناء في الأسواق .

حقا لقد خرجت ( أنا ) الجديدة من ( نحن القديمة ) وانفصل الصوت الفردي  
عن الكورس ، لكن عدى من ذلك الكورس ما زال يعود في كل نفس .  
أصبح العنصر الجماعي ذاتيا في صورة الآراء ، لكن المضمون الأساسي لل شخصية  
بقي اجتماعيا ... وليس في وسع الفنان أن يجرب شيئا غير ما يقدمه له عصره  
وظروفه الاجتماعية . ومن هنا فذاتية الفنان لا تتمثل في كون تجربته تختلف في  
أحاسيسها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبيعته ، وإنما في كونها أقوى منها  
وأوضح في الوعي ، وأشد تركيزا ، ولا بد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية  
الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضا (١) .

ويذهب أنصار النظرية الاجتماعية إلى أن الفن ضرب من الصناعة والعمل  
والإنتاج الجمعي ، وأن هذه الصناعة التي تقضي العمل ومن ثم الإنتاج تتطلب  
في نفس الوقت وجود المادة والصراع من أجل تطويعها وتشكيلها في إنتاجات  
يحتاجها المجتمع ، هذا فضلا عن الوجه الاجتماعي الظاهر في كل حركة وفي كل  
صناعة وفي كل عمل . والواقع أن المجتمعات حتى في صورتها الراهنة لا يمكن أن  
تستغنى عن الفنان باعتباره ( الرجل الصانع ) والذي يخلص على مصنوعات  
الإنسان لهاها استيعابيا يحمل منها أشياء عبية إلى أفراد المجتمع (٢) . يقول  
D. Huisman « الحق أنه لا موضع للفصل الثام بين الفن والصناعة ، لأن الفن هو

١ - إرنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ٦٠

2 — Jean casson : Situation de l'Art Moderne, paris 1950.

p. 118.

لباب الصناعة ، أو هو الصناعة في أسمى معانيها ، أو هو العمل المبتن الذي يستحق عن جدارة لفظ الصناعة أو التكنيك (١) .

ويحدثنا آلان فيقول « لكي يتحقق العمل الفني ، لا بد للفنان من أن يهجر عالم الصور والتخيل والإمكان وأحلام اليقظة ، لكي يعضي نحو عالم الجهد والصناعة والحركة والإنتاج العمل » (٢) وفي فقرة أخرى يطالبه بقوله إن القانون الاسمي للابتكار البشري هو أن المرء لا ابتكر إلا بالعمل (٣) وفي فقرة ثالثة نجده يحدثنا عن أهمية التنفيذ والذي يصطدم بعوائق المادة فيقول « وعلى حين أن المحيلة المتسكة لا تعرف سوى الأمل أو التني أو الرجاء ، نجد أن اليد الصناعية هي التي تقوم على التنفيذ فتصطدم بعوائق المادة ، وتحاول في الوقت نفسه الإنصات إلى نداء الموضوع » (٤) . والواقع أن الفضل يعود إلى آلان في تذكير الفنانين بدور المادة في عملية الإبداع ، فهو قد حرص على القول بأن قاعدة النشاط الفني هي أن الفنان « صانع » قبل أن يكون « رجل الهام » (٥) .

أما سوريو فلقد خصص فصلاً كاملاً من كتابه « مستقبل الاستطيقا » لدراسة العلاقة بين الفن والصناعة ، حتى يظهرنا على أن للفن وظيفة اجتماعية تنحصر في إمداد المجتمع ببعض الموضوعات الخاصة . ولقد قرر سوريو وجود علاقة وثيقة تجمع بين الفن وبين الصناعة من حيث أن كلا منهما يفتقد لهما بعض

---

1 — Denis Huisman: L'Esthétique, paris, P.U.F. 1954, ch iv p. 72.

2 — Alain : Système des Beaux-Arts, Gallimard 1926. p. 33

3 — ibid : p. 34.

4 — ibid : p. 35.

• ذكرها ابراهيم . فلسفة الفن في الفكر المعاصر . ص ١٤٨

موضوعات يتدعها بفعل نشاط إنسانى خاص (١). والفن فى نظر سوريو هو فى صميمه عمل شبيه بغيره من الأعمال المهنية الأخرى التى تستلزم الحرفة والدراسة والتخصص والمحاولة والخطأ والاكباب المضى على الإنتاج... الخ. والفنان مثله فى ذلك كمثل العالم أو المكتشف أو رجل الصناعة أو رجل الأعمال إن هو إلا شخص متخصص يضطلع بأداء عمل معين، لا بد له فى سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف... الخ. فليس الفنان مخلوقا شاذا أو كائنا فذا عجيبا غريب الخلقة، بل هو شخص يحترف يقوم بإنتاج أشياء تحتاج إليها الجماعة. ومعنى هذا أن الفن داخل ضمن ضروب النشاط الصناعى، وأن الفنان هو أولا وقبل كل شيء سانع (٢) كذلك يحدثنا فيشر فيقول «ليس الأفعال هو كل شيء بالنسبة إلى الفنان. بل لا بد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها، ينبغي أن يفهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التى يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة وإخضاعها لسلطان الفن» (٣).

ولكن هل يعنى ذلك أن ثمة تطابقا كاملا بين الفن والصناعة، وأنه لا فارق بينهما سوى أن الفن يضيف على متوجاته طابعا استيقيا؟ إننا نجد أنفسنا هنا أمام من يقول بأن الفكرة فى الصناعة لا بد من أن تسبق التنفيذ، مادامت هى التى تنظمه وتحدده وتتحكم فيه، على حين أن الفكرة فى العمل الفنى إنما ترد للفنان أثناء قيامه بعملية الإنتاج الفنى، أعنى أنها تتولد وتنمو وتتطور أثناء العمل نفسه... فالفكرة لا تسبق العمل الفنى بسلا كثيرا ما يتحدد

1 — Souriau, E. L'avenir de l'Esthétique, Alcan 1929, p. 125.

٢ - زكريا إبراهيم . مشكلة الفن . ص ١٠٣ .

٣ - إرنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ١٠ .



وتتطور وتكتمل من خلال عملية الإبداع نفسها . ولهذا فإن الفنان هو من بين أصحاب الإبداع جميعا أشدهم حاجة إلى أن ينظم لداخل بالاستناد إلى الخارج ، على حد تعبير أوجست . كونت ، ومعنى هذا أنه لا بد للفنان من أن يقلع عن الإقتصار على التفكير النظري في عمله . لكي يحاول عن طريق الاصطراع مع المادة أن يخرجها إلى حيز التنفيذ ، وحينما يدرك الفنان أهمية ( التحقيق ) في الإنتاج الفني ، فإنه عندئذ لا بد من أن يعشق ( المهنة ) أو ( الحرفة ) ويعترف لها بالفضل (١) .

..

وقد لحص دور كاهن اتجاهات المدرسة الاجتماعية بصدد الفن بقوله إن الفن ظاهرة اجتماعية ، وأنه إنتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان ، وهو عمل له أصول خاصة به ، وله مدارس ، ولا يبنى على مخاطر العبقرية الفردية ، وهو اجتماعي أيضا من ناحية أنه يتطلب جمهورا يعجب به ويقدره . وعلى هذا فالفنان في نظر دور كاهن لا يعبر عن « الأنا » بل عن « نحن » أي عن المجتمع بأسره ، ولا يتم ذلك عن طريق التأمل الشعوري بل عن طريق الاختيار للشعوري وهو ما يشبه الحمل الفني نتيجة الاختصاص الذي تم عن طريق المجتمع . ولهذا فقد يتوهم الفنانون أن الحمل الفني يصدر عن الإلهام أو الوحي ما داموا لا يمكن بأيديهم خيوط التأثير الاجتماعي التي تكون في الواقع بعيدة الغور ، متشابكة تماما ومعقدة ومتداخلة . وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية إلا أن الاسماء الفنية عند هذه المدرسة هي أن يدخل الفنان على التراث الفني للمجتمع تعديلات وتطويرات أو تأليفات لم تكن مدركة من قبل

ولستها مع ذلك سر حورية في المجتمع ، ومشتقة من كيانه ، فالابداع الفني قائم على :

- ١ - المؤثرات الحضارية وهي البيئة الضيقية ، والجنس ( وهو ما يرثه الفنان عن قومه من اتجاهات فنية معينة ) ثم التيارات الجمالية السائدة .
- ٢ - أساليب الصنعة والتقاليد الفنية ( أى تقنية الفن ) والتراث الفني عبر التاريخ .

٣ - الوعي الجمالى للمجتمع في عصر الفنان (١).

ويرى سيدنى فنكلشتين بناءً على هذا التصور السوسيولوجي للفن «أن أى نظرية للفن ... تعزل الفن عن الحياة الاجتماعية ... لا تؤدى إلى مزيد من تطوير الفن ، بل تؤدى إلى عكس ذلك ... (٢) كما يؤكد نيقولايف على أن «الجميل الذى ينشأ عن الإبداع الفني ... يفهم اجتماعياً» (٣) ويذكر هوسيلوف «أن الفن ... قد نشأ عن حاجات معينة في الوعي الاجتماعى» (٤) وفي فقرة أخرى يقول «كانت النظريات الجمالية في منتصف القرن الماضى والتي نشأت على أساس وضعى اجتماعياً كان أم فيزيولوجياً أم (تنوграфия) ، خطوة هامة في تجاوز الأفكار المجردة ، وإمكاننا القول إذا ما استخدمنا تعبير فيختر بأن علماء الجمال

١ - محمد طى أبوريان : فلسفة الجمال ونشأة للفنون الجميلة ، ص ١١٢ ، ١١٣ .

٢ - سيدنى فنكلشتين : الواقعية في الفن ص ١٤ .

٣ - ب. أ. نيقولايف . الجمال عند الثوريين الديموقراطيين الروس . مقال ضمن

كتاب الجمال في تفسيره الماركسى . ص ١٠٥ .

٤ - ع. ن. بوسيلوف . تطور نظرية الفن في روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة ، مقال

ضمن كتاب الجمال في تفسيره الماركسى ص ٢٢٠ .

قد بدأوا الآن ببناء علم الجمال من (الأسفل إلى الأعلى) لا من (الأعلى إلى الأسفل) كما كان الحال أيام كانط وشيلر وهيغل . لقد أخذت المسائل الخاصة بالمصدر الاجتماعي والبيولوجي للأذواق الجمالية والنشاط الإنساني الجمالي، وكذلك مسألة المصدر التاريخي والاجتماعي لفن المكان الأول من الأهمية الآن . وكانت المادة الأساسية التي استخدمت في حل هذه المسائل الملاحظات العديدة عن حياة القبائل البدائية ونفسياتها وعيشتها (١)، ويذهب فيشر إلى القول بأن الفن لم يكن إنتاجاً فردياً بل جماعياً ... ولم يكن هناك ما هو أشد هولا من طرد الإنسان خارج الجماعة ؛ إذ كان انفصال الفرد عن الجماعة يعني الموت، أما الجماعة فتعني الحياة ومنهها . وكان الفن بكل أشكاله : اللغة - الرقص - الأغاني الإيقاعية - الطقوس السحرية ، هو النشاط الاجتماعي في أجلي صورته ؛ النشاط المشترك بين الجميع ، والذي يرفع الجميع فوق مستوى الطبيعة وفوق دنيا الحيوان ولم يفقد الفن أبداً هذا الطابع الجماعي فقد كان كاملاً ، حتى بعد انقضاء وقت طويل على زوال الجماعة البدائية ، وحلول مجتمع الطبقات والأفراد محلها ، (٢) ويقول في فقرة أخرى إن الفن ، يمكن ألا يكون من الانحداد بحياة الآخرين ، ويضع في متناول يدها ما لم تكنه ، ويمكن أن تكونه ، (٣) .

ويعزى إلى تين H. Taine أفضل في إعطاء دفعة قوية للنظرية الاجتماعية فاقد بين في كتابه فلسفة الفن التأثير الكبير للجماعة على الفن ، وقدم لنا نظرية استدلالية حتمية تقوم على الاعتقاد الجازم بوجود قوانين ضرورية تحكم في

١ - المرجع السابق ، ص ١٨٦ .

٢ - ارنت فيشر : ضرورة الفن ، ص ٤٩ - ٥٠ .

٣ - نفس المرجع ، ص ١٦ .

كل حالة من حالات الفرد والجماعة ، وتحديد اتجاه التطور لدى كل من الفرد والمجتمع على السواء . ونحن نعرف أن تين قد شاء الاستطفا أن تصبح دراسة عليية لا شأن لها بأحكام القيمة ، فليس بدعا أن نراه يحاول دراسة الفن بأسلوب العالم الطبيعي ، وأن يتجه نحو تطبيق منهج التحليل على الظواهر الجمالية ، حتى يتسنى له الوصول إلى القانون الأعلى الذي يتحكم في سير الترقى الفني ، بدلا من الإقتصار على تفسير الفن بالحديث عن العبقرية والإبداع والاصالة الفردية ... الخ . وهكذا عمد تين إلى تطبيق المنهج الطبيعي على ثلاث مشكلات جمالية كبرى ألا وهي : ماهية العمل الفني ، وكونه ، وقيمه . وكانت نقطة البدء في هذه الدراسة هي الاعتراف بأن العمل الفني ليس واقعة فردية منعزلة ، بل هو ظاهرة تدرج تحت مجموعة أخرى من الظواهر التي تفسرها ... وإن كنا قد نتوهم أن العمل الفني هو إبداع أصيل لا سبيل إلى التنبؤ به سلفا ، وكأنما هو تولد تلقائي ، أو انبثاق شبه سحري ، ولكن الحقيقة أن العمل الفني هو ظاهرة طبيعية تحددها الحالة العامة للعقلية الجماعية والعادات الأخلاقية السائدة (١) .

لقد تحدث تين عن مدى اعتماد الفنان على مجتمعه ، وقال إن هذا العون يكون عائلا بقدر ما يكون الفنان معبرا عن روح عصره ، وبهذا القدر نفسه يتحدد حظه من العبقرية (٢) . يقول تين : إن ابتكارات الفنان ومشاركات الجمهور الوجدانية قد تبدو في الظاهر تلقائية ، حرة ، وليدة الهوى ، وكأنما هي رياح عاصفة متقلبة . ولكنها في الحقيقة - مثلها في ذلك كمثل الرياح ذاتها - إنما تخضع لمجموعة من الشروط المحددة والقوانين الثابتة ، (٣) .

١ - ذكر يا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٢٧ .

٢ - مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص ٢٢٢

3 - Taine, H. : philosophie de l'Art, paris 1865. p. 11.



ويذهب تين إلى أن لكل حقبة تاريخية مجموعة خاصة من التصورات الجمالية ، والصناعات الفنية ، والسمات الطرزية ؛ بدليل أن الغالبية العظمى من فناني كل عصر لا تكاد تغد على تلك الأساليب الخاصة ... ولهذا يقرر بعض مؤرخي الفن أن بين ميكائيل أنجلو وليوناردو دافنشي ورافائيل من التشابه ما لم يستطع واحد منهم أن يفتن إليه ، فقد أصبح في وسعنا أن ندرك ما في أساليبهم الفنية من وحدة جمالية ترجع إلى روح القرن الخامس عشر في إيطاليا ، وبالتالي فإننا لم نعد نلقى أدنى صعوبة في أن نميز بين فنهم وفن المصورين الصينيين ( مثلا ) في نفس العصر ، أو فن المصورين الهولنديين في القرن الثامن عشر (١) . وعندما ننظر إلى شكسبير لأول وهلة ، فإنه يبدو لنا كظاهرة مثيرة قد هبطت من السماء ، أو كأنه حلاق أتى إلى دنيانا من عالم آخر ، بينما نجد أن هناك عددا كبيرا من معاصريه من الدراميين الممتازين أمثال Webster وفورد Ford وماسينجر Massinger ومارلو Marlowe وإن جونسون Ben Jonson وفليشر Flechter ثم بونمويت Beaumont ، من كانوا يكتبون بنفس أسلوبه وبالروح ذاتها ، كما أن مسرحهم كانت له نفس الصفات التي كانت لمسرحه ، ولقد تناولوا في دراماتهم تلك الشخصيات الحادة الحنف التي تناولها شكسبير ؛ إذ كانت لديهم قوّة طسرازه في غرامياته وتطرفه وروعته مع ذلك ، وكذا نفس الأحاسيس الشاعرة المرفقة عن الريف ، وهما يتصل بالمناظر الطبيعية ، وبها لاضافة إلى ذلك العنصر النسائي بهومته وعمق جاذبيته .

وحينا نزور بلجيكا ونفقد إنتاج الفنانين في كل من مدينتي بروكسل

وأفقرس وغيرهما من المادن الباطنية فسرعان ما يتبين لنا كيف أن المصور روبنس Rubens الذى تبدو أعماله لأول وهلة وكأنها فريدة لا سابق لها ولا لاحق ، إنما هى متشابهة مع أعمال مجموعة الفنانين المعاصرين له فى بلجيكا . فهناك مثلا الفنان كرايه Crayer الذى يعتبر منافسا له ، ثم آدم فان نورت Adam Van Noort وجيرار زيجير Gerard Zeghers ورومبو Rombouts وفان روس Van Roose ثم فان دايك Van Dyck ، وكانت تجمع أعمال هؤلاء التصويرية وأعمال روبنس نفس الروح ونفس الأسلوب .

ويحدثنا فريديس نوفوتنى Fritz Novotny عن سيزان فيقول إن الإتجاه الذى اختطه سيزان له جوهر فى الماضى فى أعمال كل من جيوتو Giotto والجريكو El Greco وكذلك بيتر بروجل Pieter Broghel . ورغم أنه يبدو أن سيزان كان مستقلا ومنعزلا ، إلا أنه كان ملتبسا بالبيئة الفنية ، ذلك لأنه لا يوجد شيء من العدم ، وأن الفنان إنما يستمد كيانه وجوده الفنى من العناصر الفنية التى تذخر بها البيئة التى يعيش فى كنفها . وهنا يقول تين إن البيئة هى التى تجلب الفن أو تذهب به ، مثلما كمثل البرودة حين تجلب الذى أو تذهب به ، بحسب درجة شدتها أو ضعفها ، (١) فما مثل الفنان الناشئ فى مرحلة التكوين إلا كمثل شجرة تتغذى بعناصر التربة حتى تصبح درحة . فإن طابعها وما تنقسم به من صفات إنما يرجع إلى عنصر فصليتها وعوامل الوراثة فيها ، والتربة التى أنبتتها ، وعليهما معا يتوقف ما تلبسه بعد ذلك من نمو وازدهار أو ضمور وانحلال (٢) .

1 — Taine, H. : philosophie de l'Art, paris 1865. p. 220.

٢ - حسن محمد حسن : الأصول الجمالية لفن الحديث - دار الفكر العربي - القاهرة

ويخلص قين إلى القول بأن الجنس والبيئة والزمن هي المسئولة عن خلق درجة الحرارة الأخلاقية أو الأدبية التي تتلاءم مع هذا العمل الفني أو ذاك مثلها في ذلك كمثل درجة الحرارة التي تعد مسئولة عن إمكان نمو هذا النبات أو ذاك في هذه البيئة المعينة أو تلك (١) .

وطبقا لهذا المنظور الذي أتى به قين فإن الاختلاف بين الفنانين في طريقة الإبداع لا يرجع إلى اختلاف شخصياتهم بقدر ما يرجع إلى تباين واختلاف التأثيرات الحضارية التي يعيشون في كنفها ، والمصر ، والبيئة ، وعوامل الوراثة . ومعنى هذا أن عملية الإبداع الفني عتمة بالظروف الاجتماعية والبيولوجية وأنه لا مجال للحرية أو لأصالة الفنان المطلقة ، وهذا هو الذي يدعونا إلى أن نحاول الإجابة على سؤال هام هنا وهو ما دور الفنان الفردي في عملية الإبداع الفني ؟

وقبل أن نجيب على هذا السؤال علينا أن نعرض لمسألة الأصالة Originality من وجهة النظر السوسولوجية فيما يتعلق بمسألة الإبداع الفني ؟ الواقع أن ليس ثمة أحالة مطلقة ، فالذي يصفه الناس بالأصالة والجدة إنما يتضمن في الواقع عنصريين : تركيب جديد ، ثم عناصر متفرقة ومنعزلة هي محاولات السابقين ، فيكون هذا التركيب الجديد بمثابة سيفة جديدة تحصل في طياتها العناصر القديمة ، كما يتحدد وقت ظهور هذا التركيب عن طريق المجتمع ، فيأتي لكي يشغل فراغا أحس به الجمهور .. ومن ثم فإن الفنان لا ينفصل عن لقاء نفسه ولكن أمل الجماعة و ترقبها هو الذي يخلق الفنان كأنه ، بطل

منتظر ، (١) فأجابه الفنان إذن ليست مثبتة عن ذاته بل هي مشروطة بخلفيات اجتماعية وحضارية لم يكن دوره فيها إلا إعادة التركيب بين بعض عناصر هذه الخلفيات القديمة ، وذلك لحاجة المجتمع لهذا التركيب الجديد .

ومعنى هذا أن الفنان ليس مخلوقاً أصيلاً كل الأصالة ، وكأنما هو موجود إلهي قد هبط من السماء ، بل هو مخلوق أرضي يعيش في بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية خاصة ، ويستجيب لطائفة من المنبهات الفنية المعينة ، ويتأثر بمجموعة من التيارات الجمالية السائدة ، بحيث أنه لو تغيرت بيئته الاجتماعية لترب على هذا التغير بالضرورة انقلاب هائل في نوع إنتاجه الفني ... ومن هنا فالإبداع الفني كثيراً ما يجرى مشروطاً بالكثير من العوامل الحضارية التي تشيع في البيئة الفنية المحيطة بالفنان ، وحينما يفكر الباحث بعين الاعتماد إلى تلك التأثيرات الحضارية التي عاينها الفنان ، وحينما يقيم وزناً كبيراً لتلك الأشكال الاجتماعية التي أثرت على حياة الفنان وأعماله الفنية ، فإن إنتاجه عندئذ لن يبدو لنا بصورة سر مستغلق لا سبيل إلى فهمه ، بل سرعان ما يصبح في وسعنا أن ندرجه تحت طراز فني معين ... وهكذا نفهم أن الإبداع الفني في إطاره الاجتماعي كثيراً ما يعيننا على إلقاء بعض الأضواء الهامة على طبيعة تلك العملية الإبداعية التي تتخذ صوراً مختلفة لدى الفنانين المختلفين (٢) .

ونستطيع أن نفهم الآن قول أصحاب هذه النظرية من أن أصالة الفنان نسبية وليست مطلقة ، وأنه لا يشكر أصلاً فنية جديدة كل الجدة ، بقدر ما ينحصر ابتكاره في التأليف بين أفكار قديمة ، أو إحداث تعديلات أو

---

١ - محمد علي أوريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجمية . ص ١٥٥-١٥٦

٢ . ذكرها إبراهيم . مشكلة الفن ، ص ١٥٩-١٦٠



تجديدتها فيما وصله من تراث فنى سابق ، أو فيما وعاه من ظروف اجتماعية محيطه به . ولذا فإن الجديد الذى يأتى به الفنان ضئيل و محدود بالنسبة إلى ما قبله أو قبله . وكثيرا ما تنحصر أصالة الفنان فى التوفيق بين عناصر فنية مستعارة من طوازين معاصرين متنافسين ، دون أن يكون لدى الفنان نفسه أى شعور واضح بتلك العملية التأليفية التى يقوم بها ، (١) .

ولعل هذا هو مادعى آلان إلى أن يعود فيقرر أن ليس ثمة فن فردى يحض على الإطلاق ، وكان آلان قد قسم الفنون إلى نوعين : فنون فردية كالشعر والتصوير مثلا ، وفنون اجتماعية كالتمثيل المسرحى (٢) ، ولكنه سرعان ما تبين أن تلك الفنون التى يدعها فرد واحد ، ومن ثم تكون أصالة مطلقة تعود إليه وحده - تقول سرعان ما تبين - أنه حتى فى مثل تلك الفنون تغفل الروح الجماعية الحضارية فى ثناياها ، فتبدد الأصالة الفردية المطلقة ، وتشتت فى ضروب فنية سابقة أو معاصرة ، بحيث لا تكون أصالة الفرد ، إلا إعادة تجميع أو تركيب من خضم واسع وهريض سبقه إليه غيره . وهذا القول ينطبق على ما يردده عادة أنصار هذه النظرية من أن الإبداع الفنى ليس إنتاجا فرديا محضا ، بل لا بد لنا من التسليم بأن ليس ثمة خالق من العدم .

ولما كانت الأصالة نسبية ومشروطة ، فمن المحال أن تنشأ أى صورة فنية فجأة كما ذهب إلى ذلك أنصار نظرية الوحى أو الإلهام ، فكل صورة فنية مصدرها التاريخى ، الذى تكون موجودة فيه من قبل فى مستوى أقل أو

١ - ذكرها إبراهيم . مشكلة الفن ، ص ١٦٠ - ١٦١

2 - Alain : Systeme des Beaux -Arts, Gallimard 1926, p. 42.

بصورة غامضة ، كما أن لكل صورة فنية مضمونها الاجتماعي والحضاري على نحو ما بينا . وينتج عن ذلك أنه إذا كان كل جيل جديد يتجه إلى إبداع شيء جديد يتميز عما أبدعه الجيل السابق عليه ، فإننا نرى مع هذا أن الجيل السابق يؤثر تأثيرا واضحا في الأجيال اللاحقة بحيث لا يمكن أن نضع بدقة الحدود الفاصلة بين القديم والجديد (١) .

نعود الآن إلى سؤالنا المطروح عن دور الفنان الفرد في عملية الإبداع الفني . الواقع أن الفنان الفرد في ضوء النظرية الاجتماعية هو الذي يبدع العمل الفني وينفذه ، ولكن هذه النظرية تؤكد أن هذا الفنان الفرد ليس مستقلا عن غيره من الأفراد في المجتمع ، بل هو فرد اجتماعي مشبع بروح الجماعة أو بالعقل الجمعي وأن روح الجماعة هذه هي التي ينبع منها إلهامه الفني الذي يستهدف إشباع حاجات الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه . ولكن لنا أن نـال هنا ما هو امتياز الفنان عن غيره من الناس وكلهم مشبعون بالروح الاجتماعية هذه ؟ يجيب أنصار هذه النظرية بقولهم بأن الفنان أقدر من غيره من الأفراد العاديين على إنجاز مطالب الجماعة من الناحية الفنية (٢) . يقول فيشر ، يستطيع الفنان بالمعالجة الأصلية لموضوع محدد أن يعبر عن فرديته وأن يصور في الوقت ذاته العمليات الجديدة التي تجري داخل المجتمع . ومدى قدرته على إبراز المميزات الأساسية لعصره ، والكشف عن حقائقه الجديدة هو معيار عظمته كفنان ، (٣) . ويقول في فقرة أخرى إن ذاتية الفنان لا تتمثل في كون تجربته تختلف في أساسها عن

---

١ - محمد علي أبو ريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة . ص ١٨٦ .

٢ - نفس المرجع ص ١٥١ .

٣ - إرنست فيشر . ضرورة الفن ص ٦٧ .

مما يجب فهمه من أبناء عصره أو طبقتا ، وإنما في كونها أقوى منها ، وأوضح في  
الوعي ، وأشد تركيزا ، ولا بد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة  
بحيث يعيها الآخرون أيضا (١).

ويذهب سيدني فنكلشتين إلى أن الأعمال الفنية هي من إنتاج فنانين أفراد  
غير أن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية (٢) ومن ثم فليس في مقدور أي  
عبقري فردية أن تخلق تيارا فنيا أو مرحلة فنية ، بل قصارى ما تفعله العبقريّة  
الفنية أن تدفع بطابعها العبقري الفردي مرحلة ما من المراحل ذات المصدر  
الاجتماعي (٣) .

ولسكن إذا كان الفنان الفرد ينطوي على روح اجتماعية وأخرى أفانية  
فردية ، فواضح أنه لن يعبر عن مجتمعه وعصره وطبقته إلا إذا كان ثمة تفاعل  
وتأثير إيجابي بين الاثنين ، ولنفرض الآن أن الاثنين ، أرادت أن  
تفصل أو تفرق على الاثنين ، فكيف يكون الإبداع ما هنا اجتماعيا ؟ يجب  
فيشر « كان الفنان يعترف عادة برمالة اجتماعية مزدوجة . الرسالة المباشرة التي  
تفرضها المدينة أو الرابطة أو إحدى الفرق الاجتماعية ، والرسالة غير المباشرة  
التي تنشأ من تجرّبة يعنيه أمرها . أي من صميم وعيه الاجتماعي ، وليس من  
المحتم أن تتطابق الرسالتان ، وعندما يزداد الخلاف بينهما ، يكون ذلك علامة  
على ازدياد التناقضات داخل ذلك المجتمع (٤) . إلا أن الموقف السليم لفنان

---

١ - نفس المرجع : ص ٦٠ .

٢ - سيدني فنكلشتين : الواقعة في الفن . ص ١٤

٣ - محمد علي أبو رمان . فلسفة الجبال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٨٧ -

٤ - إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٦١

بالنسبة إلى المجتمع ليس إلا ، موقفا اجتماعيا في نهاية الأمر ، فاعتزال الفنان لمجتمعه سوى موقف إيجابي له بذوره الاجتماعية ، وحتى لو فرضنا أن هذا الفنان لم يستوحى المضمون الاجتماعي ؛ فإنه لا يستطيع أن يعتزل الأسلوب أو الشكل وهنا يجب أن نتوقف للبحث في مسألة الأسلوب والشكل وهما اجتماعيان أم لا .

الواقع أن ما نطلق عليه اسم « الأسلوب » هو التعبير العام في الفن عن عصر وعن مرحلة اجتماعية . فالأسلوب هو خير تعبير عن المجتمع . ونحن إذا درسنا مسألة الأسلوب ، لوجدنا أن هناك مجموعة من الأشكال والمفاهيم والاتجاهات قبلها الفنانون على اختلاف اتجاهاتهم وعلى اختلاف مشاعرهم ، واعتبروها قانونا ارتضوا الخضوع له باختيارهم . وهكذا نجد عنصرا جماعيا قد دخل إنتاج الفرد . فربما أن الإنتاج الفردي يمكن أن يختلف أوسع الاختلاف تبعاً لموهبة الفنان .. فإن العنصر المشترك يبدو واضحا . والفنانون يدون رغبة مشروعة في ألا يبدأوا دائما من البداية ، بل أن ينطلقوا من نقطة سبقهم إليها غيرهم ، وأن يحولوا ويطوروا أسلوبها قائما ليوجدوا منه شيئا جديدا فإذا أردنا أن نفهم أسلوب فترة من الفترات فلا يجوز أن ندرسه وحده منعزلا عن غيره ، بل ينبغي أن ندرسه في سياق تاريخ الفن في مجموعة ، أن ندرسه كحلقة في سلسلة التطور التاريخي (١) . فالعنصر الاجتماعي هو العامل الحاسم في الفن ، وهو الذي يحدد الأسلوب .

ولكن ما القول بالنسبة إلى الشكل ؟ يجب فيشر : الواقع أن الفن تشكيل .. هو إعطاء الأشياء شكلا ؛ والشكل وحده هو الذي يجعل من الإنتاج عملا فنيا



وليس الشكل أمرا طارضا أو طارعا أو ثانويا ، فقوانين الشكل وأصوله  
الاصلاحية إنما هي تجسيد لسيطرة الإنسان على المادة ، وهي وسيلة للحفاظة  
على الخبرة البشرية ونقلها للأجيال القادمة ، كما أنها وسيلة للحفاظة على المنجزات  
السابقة . إنها النظام الضروري للفن والحياة ... فالشكل يعبر عن الغرض  
الاجتماعى ... إنه الخبرة الاجتماعية عندما تتخذ صور ثابتة ، كما أن المواد  
المستخدمة إلى حد ما تتحكم فى الشكل ... إن أشكال الخبرة الفنية ... لا تتجمع  
بصورة مستقلة عن التطورات الاجتماعية ، فالطرق الجديدة لرؤية الأشياء أو  
للاستماع إليها ليست مجرد نتيجة لإرهاق الحواس ، وإنما هي أيضا نتيجة للحقائق  
الاجتماعية الجديدة (١).

ومعكذا يصبح الفن رمزا للحركات الاجتماعية (٢) ، أو وظيفة لبنية  
الاجتماعية (٣) عند انحصار هذه النظرية ، كما تصبح عملية الإبداع الفنى تأليفا أو  
مركبا بين عناصر سابقة غذاها التيار الاجتماعى والتاريخى بروحه .

..

#### ٤ - النظرية السيكولوجية

لا يوافق أصحاب هذه النظرية على أن يكون الإبداع الفنى ، شرارة إلهية  
أو وحى سماوى ، كما لا يوافقون على اعتبار الوعى أو العقل هو أساس عملية  
الإبداع ، ولا يرون أن هذه العملية تخضع لتأثيرات سوسيولوجية . ومن ثم

---

١ - المرجع السابق ، ص ١٩٧ - ٢٠٢

2 - Leven, L. Schucking : The Sociology of Taste, london  
1944. trans. E.Dicks p. 63.

3 - Rey, A : Leçons de philosophie p. 364.

فقد راحوا يفتشون عن مصدر آخر وأصل مقابر . ووجد فرويد هذا الأصل في اللاشعور الشخصى ، وراحت السيربالية - كحركة فنية - تتعقب خطاه ، بينما قادى يونج باللاشعور الجمعى .

علينا إذن أن نتبع مدرسة التحليل النفسى ( فرويد ) من ناحية أولى ، ثم نتعقب مدى نظرية هذه المدرسة فى الحركة السيربالية من ناحية ثانية ، ثم نتناول أخيرا تفسير يونج لعملية الإبداع الفنى .

#### أ - مدرسة التحليل النفسى ( فرويد ) :

على الرغم من أن فرويد قد ذهب إل أن ، طبيعة الإبداع الفنى بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسى ، (١) وقرر فىقرة أخرى أن على التحليل النفسى - للأسف - أن يلتقى بأسلمة أمام الفنان الخالق (٢) . وأن ، التحليل النفسى لا يطلعنا على حقيقة الإبداع وإنما مظاهره فقط وحدوده ، (٣) فإن هذا لا يمثل إلا تواضعا أر على الأقل تظاهرا بالتواضع ، ذلك أن الإهتمام بتفسير عملية الإبداع الفنى كان ضمن اهتمامات فرويد الرئيسية ، كما كان موضع اهتمام تلامذته وأتباعه الذين كتبوا مؤلفات كثيرة وأبحاث عديدة حول هذا الموضوع . ونحن نذكر من هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر إرلست جونز E. Jones وهانز ساهكس H. Sacks وأوتورانك O. Rank وبريل A. Brill وشارل بودوان C. Boudoin وأومو فنيكل O. Fenichel وهرمان J. F. Brown وإدموند بيرجلر E. Bergler .

---

١ - سيجموند فرويد . التحليل النفسى والفن ، دافينشى - دسثوفسكى . ترجمة صبر كرم ، دار الطليعة بيروت ١٩٧٥ . ص ٩١ .  
٢ - نفس المرجع . دسثوفسكى وجريمة قتل الأب ، ص ٩٤ .  
٣ - نفس المرجع . ليوناردو دافينشى ، دراسة فى السيكولوجية الجنسية ص ٩١ .

ولقد ذهب فرويد إلى أن الشخصية تتكون من ثلاث قوى : الأنا والانا الأعلى والهي . والانا تعانى التوترات نتيجة الضغط المستمر من الأنا الأعلى والهي ، ذلك أن وظيفة الأنا الأعلى على الدوام هي الضغط أو تثقيب ، أما الهي فوظيفته على الدوام النزوع إلى المحرم ، ومن هنا فالصراع دائم بين هذه القوى ، وعصاة هذا الصراع تتجلى في سلوك الشخص في أى موقف . ولهذا الصراع وسائل معينة يصل بها إلى تكوين المحصلة ، يطلق عليها فرويد اسم الآليات منها : القمع *supression* والتكبت *repression* والتسامى *sublimation* والتبرير ، والقلب *conversion* والتحقير .. وهكذا وفي حين أن القلب هو الآلية التي ينحل بها الصراع إلى صورة مقبولة شخصياً فتفيد كمنفذ للطاقة المحتبسة دون اشتراط أن يكون الناتج ذا قيمة اجتماعية رفيعة ، فإن التسامى يؤدي إلى إظهار عبقرية وامتياز في الفن أو في العلم (١) .

إن آراء وتفسيرات فرويد للإبداع الفني يمكن أن نجد لها بصفة خاصة في بحث فرويد عن « ليوناردو دافينشي » دراسة في السيكولوجية الجنسية ، و « دكتور فينكي وجريمة قتل الأب » ، عدا بعض الآراء المنفرقة التي نجدها في كتبه وأبحاثه الأخرى . وفي بحثه الأول اعتمد فرويد في الإبداع الفني عند ليوناردو دافينشي على دراسة وتحليل وتفحص :

١ - مذكرات دافينشي والتي كتبها بنفسه عن أمور تتعلق بشخصيته وأحداث حياته من أمها : الحلم الذي رآه وهو لا يزال طفلاً صغيراً من أن لسراً ضرب فيه بذيله . وما دونه عن وفاة والده . وما كتبه ورسمه من الطيران .

١ - أما عن ذلك الحلم ، فنحدث أن كان ليوناردو ألداء كدوينه لبعض الأحداث ، أن قاطع نفسه فجأة ليقبض ذكرى من سنى حياته المبكرة جدا طرأت على ذهنه فقال :

« يبدو لي ، أنه قد قدر على عن قبل ، أن اشغل نفسي تماماً بالنسر ، فإنه يطرأ على ذهني كذكرى قديمة جدا ، فحينما كنت لا أزال في المهد ، هبط على نسر ، ففتح فمي بذيله . وخذتني عدة مرات بذيله على شفتي » .

ويذهب فرويد إلى أن هذه الذكرى الطفلية غريبة بالنسبة إلى مضمونها ، وبالنسبة إلى الوقت الذي ذكرت فيه من حياته ، ولكنه يأخذ على عاتقه ترجمة هذه الذكرى من لغتها الغريبة إلى لغة مفهومة . فذبل النسر واحد من أكثر الرموز شهرة ، باعتباره إشارة بدئية لعضو الذكر ، ومن ثم يصبح قول ليوناردو « فتح فمي بذيله » وضربني عدة مرات بذيله على شفتي ، مشيراً إلى الرغبة في أخذ عضو الذكر في الفم . وحينما يشعر فرويد بأن العادات تستلزم هذا الوسع باعتباره يمثل أحقر الانحرافات الجنسية ، يعود ويقرر قول ليوناردو السابق تفسيراً أكثر قبولاً قائلاً إن هذا القول يشير إلى الرغبة في حلبة ثدي الأم في فمه . ولكن كان على فرويد أن يفسر استبدال الأم بالنسر ، وهو يتسامح بالفعل ، من أين نشأ هذا النسر وكيف يأتي في هذا الوضع ؟

ويجيب على نفسه قائلاً : لا عجب في ذلك فإن الأم تمثل - في نقوش قدماء المصريين وغير غليقية - بصورة نسر . وكان المصريون يعبدون كذلك إلهة للأهومة ، رأسها تشبه رأس النسر ، أو كانت ذات رؤوس كثيرة منها واحدة أو اثنتان على الأقل لنسر . وكان اسم هذه الإلهة ينطق موت Mut وربما نسل هما إذا كان الشبه بين هذا الموت وكلمتنا الألمانية أم ( Matter في الألمانية ) شبه



عارض فحسب . وإذن فقد كان للنسر فعلاً بعض الصلة بالأم ، ولكن أى فائدة لنا في ذلك ؟ أئنا الحق في أن نسب هذه المعرفة إلى ليوناردو بينما عاش فرانسوا شامبلون أول من نجح في قراءة الميروغليفية بين عامي ١٧٩٠ - ١٨٢٢ ، (٩)

وبضيف فرويد إضافة عامة بعد ذلك حيث يذكر أن المصادر القديمة قد علمنا أن النسر كان رمزاً للأمم لأنه كان يعتقد أن هذا النوع من الطيور لا توجد فيه إلا نسور إناث ، وليس فيه ذكور . وهنا يحق لنا أن نقسمال كيف يتم التلقيح في النسر إذا لم توجد إلا الإناث ؟ ويمكن الإجابة أنه في وقت معين تتوقف هذه الطيور في خلال طيرانها وتفتح مهبلها وتلفح بواسطة الريح .

ولا يستبعد فرويد أن يكون ليوناردو قد عرف هذا ، خصوصاً وأن معرفته بالتاريخ الطبيعي كانت واسعة ، كما أن مدينة ميلانو الإيطالية كانت ، بالفعل المكان الرئيسي لفن طبع الكتب ، علاوة على أن آباء الكنيسة كانوا معتادين على رواية خرافة النسر هذه كدليل ضد أولئك الذين يشككون في التاريخ المقدس ، فإذا كانت النسر - حسب أفضل المعلومات من التراث القديم - قد قيل بأنها ترك نفسها تلقح بواسطة الريح ، فلماذا لا يكون نفس الشيء قد حدث ولو مرة واحدة لأنثى بشرية ؟ والشبهة أن ليوناردو لم يعدم الأصل الذي استقى منه هذه الأسطورة .

إن هذه الذكرى تعني بالنسبة إلى ليوناردو بأنه كان أيضاً - مثل هذا

النسر - طفلاً له أم لكن ليس له أب . وقد أضيف إلى هذا صدى اللذة التي ذاقها من ثدي أمه .

ويحبذ فرويد أن يكون انتقال ليوناردو من أحضان أمه إلى بيت أبيه قد تم حينما كان عمر ليوناردو ما بين ثلاث وخمس سنوات ، إلا أن ذلك - يقول فرويد - قد أصبح أمراً متأخراً جداً ، ففي البداية تثبت ثلاث أو أربعة سنوات من انطباعات الحياة . وتكونت أنواع من ردود الافعال نحو العالم الخارجى وهى مما لا يمكن أن نجردها أبداً من أهميتها أية تجارب تأتى بعد ذلك . وإذا كان صحيحاً أن ذكريات الطفولة التي لا يمكن فهمها ذات أهمية قصوى في تكوين لا شعور الشخص ، فإن الحقيقة المرتبطة بحلم النسر الذي مر به ليوناردو في السنين الأولى من عمره وحيداً مع أمه ، لا بد وأنها كانت ذات تأثير حاسم على تكوين حياته الداخلية . (١)

ولكن كيف تحولت الأم إلى نسر يلصق ذيله بتم الطفل مع أننا ذكرنا أن هذا الذيل هو عضو الذكر ؟ وبمعنى آخر كيف تكون الأم ذات طبيعة أنثوية ذكورية في نفس الوقت ؟ هنا يعود فرويد بنا إلى الإلهة Mut ويذكر فيها خامية جديدة هى أنها كانت تتشكل على هيئة قضية ، فكان جسدها - الذى كان يشبه بأندائها كائن - يحمل أيضاً عضو الذكر في حال التصاب ، فكانت ذات طبيعة أنثوية ذكورية . كما يذكر فرويد أن إيزيس Isis ، وحاتحور Hathor ، ونيت Neith في مصر ، وأثينا إلهة اليوقان ، صورن في الأصل وهن غنشات أو مزدوجات الجنس Diherma Phroditic ؛ كما أن نفس الامر قد انطبق على كثير من آلهة اليونان ، وخاصة آلهة الطائفة الديولوسيوية ،

وكذلك الامر بالنسبة لافروديت ، التي وصفت فيما بعد بأنها إلهة الحب الاشوى ولعل المقصود من إضافة القضيب إلى الجسد الاشوى هو الدلالة على قوة الطبيعة الخلاقة المبدئية ، وأن ذلك يؤدي إلى تمثيل صحيح للكمال الإلهي (١) .

ويقودنا فرويد بعد ذلك إلى نظريات الجنسية العاطفية على يحد فيها معينا أكبر لتفسير حلم ليوناردو ، فيذكر أن الطفل الذكر حينما يوجه في البدء فضوله نحو اغز الحياة الجنسية ، فإنه يحسكون واقفا تحت سيطرة الاهتمام بأعضائه الجنسية الخاصة . ويحد هذا الجزء عظيم القيمة وشديد الأهمية ، وليس أمامه إلا أن يفترض أن جميع الأشخاص - والنساء أيضا - يملكون عضوا مثل الذي يملكه هو ، إذ لا يمكنه أن يتغزل عضوا آخر له نفس القيمة لدى الإناث . ويحتمر فرويد في تنصليه لهذه النظريات والتحدث عن تقدة الخصاء وينتهي إلى ترجمة حلم ليوناردو عن ذيل النسر بقوله على لسان ليوناردو ، في ذلك الوقت حينما وجهت فضولي الشديد نحو أمي ، كنت لا أزال أحكم بأن لها عضوا تناسليا مثل عضوي ، ويستطرد فرويد قائلا ، تلك شهادة أخرى من بحث ليوناردو الجنسي السابق لأوانه ، أصبحت في رأينا حاسمة في حياته كلها ، (٢) .

ويفسر فرويد مرض ليوناردو بالجنسية المثلية بأنه كان يحتفظ بحب أمه في لا شعوره ، ومن ثم فقد ظل مخلصا لها . وحينما يبدو - كعاشق - متعقبا تمسكان ، فإنه كان يهرب بذلك بالفعل عن النساء اللاتي يمكن أن يتسببن له في أن يكون خائفا لأمه ، وهكذا أصبح ليوناردو مرتبطا بالجنسية المثلية عن طريق علاقته الشبقية بأمه (٣) .

١ - نفس المرجع . ص ٤٢ .

٢ - فرويد . ليوناردو دافشي ، ص ٤٦ .

٣ - نفس المرجع ص ٥٧ .

ولقد وهبت الطبيعة الرحمة ليوناردو المقسدة على أن يعبر في تمام إنتاجه الفنى عن أعنف مشاعره النفسية الخافية حتى عليه ، وسرى ذلك حينما تحدث عن إبداعاته وأعماله الفنية .

٢ - أما ما دونه ليوناردو عن وفاة والده ، فيبدو فيه خطأ شكلى صغير لا يخفى عن فطنة المحلل النفسى وهو هنا فرويد نفسه . كتب ليوناردو يقول : « فى التاسع من يوليو ١٥٠٤ ، يوم الأربعاء ، فى الساعة السابعة ، مات سير بييرو دافينشى ، الموثق بقصر آل بوديستا - أبى ، فى الساعة السابعة . كان فى الثمانين من عمره ، وترك عشرة أبناء وبنتين . »

والخطأ البسيط هنا يكمن فى أن تقدير الوقت « فى الساعة السابعة » قد تكرر مرتين ، كما لو كان ليوناردو قد لى فى نهاية الجملة أنه كتبها توا فى بدايتها ، وقد كان يمكن - دون القمع الشديد عند ليوناردو - أن تقرأ مذكراته فى اليوميات على النحو التالى : اليوم ، فى الساعة السابعة ، مات أبى سير بييرو دافينشى ، يا لأبى المسكين ، إلا أن استبدال ذلك بالتقرير اللامبالى بنعى ساعة الوفاة يجرد المذكرة من كل شجن ، ويجعلنا ندرك أنه كان هناك شيء يجرى إخفاؤه أو قمعته (١) .

إن ليوناردو لا يستطيع الامتناع - وهو طفل برغب أمه - عن الرغبة فى أن يضع نفسه فى مكان أبيه ، وأن يمثل نفسه به فى مخيلته ، وأخيرا أن يجعل مهمة حياته أن يتصر عليه ، وحينما عاش ليوناردو مع أبيه وزوجة أبيه وهو فى الخامسة من عمره ، فمن المؤكد أن زوجة أبيه الصغيرة البييرا قد حلت محل أمه فى إحساسه ، وهذا هو ما أدخله فى علاقة المنافسة مع أبيه .. علاقة



تقليد أبيه والتفكير فيه .. فلقد لعب الأب دور السيد المذهب العظيم مع الفتاة الريفية المسكينة (أم ليوناردو) . ومن ثم احتفظ الإبن بالخافز لأن يلعب أيضا دور السيد العظيم . لقد كان لدى ليوناردو شعور قوى بأن يعدد الملك عن منصبه ، وأن يبين بالضبط كيف تبدو المرتبة العليا الحقيقية .

إن كل من يحمل كفنان - يقول فرويد - يحس بالتأكيد إحساس الأب نحو أعماله ، فلقد كان لتمص ليوناردو شخصية أبيه نتيجة حاصلة في أعماله الفنية ، كان يخلقها ثم لا يعود يشغل نفسه بها ، تماما كما كان أبوه لا يشغل نفسه به ، ولم تستطع مظاهر عبقة الأخيرة بأبيه أن تغير شيئا في هذا الدفاع ، طالما أنه نشأ من انطباعات السنين الأولى من الطفولة ، ولما كان الكبت قد ظل لا شعوريا ، فإنه لم يكن يمكن تقويمه بواسطة الخبرات المتأخرة (١) .

ويستجف فرويد هنا نتيجة هامة وهي أنه إذا كان تقليد أبيه قد أخره كفنان ، فإن مقاومته ضد الأب ربما كانت العامل المحدد الطفلي لمآثره العظيمة كفنان . ويربط فرويد بين مقاومة ليوناردو للأب وبين تحرره من أفكار الثقة القدامى ، مستعينا بنص ذكره سابقا لئلا في الجزء الثاني من مؤلفه عن ليوناردو يقول فيه : إن ليوناردو ذكره أن كل من يستشهد بالثقة في الأفكار المتنازع عليها ، يعمل بذاكرته أكثر مما يحصل بعقله . ومعنى هذا النص أن ليوناردو كان يفضل أن يعتمد على ملاحظته وعلى حكمه الخاص . وهو حين كان يحقر السلطة ، ويرفض تقليد القديماء ، كان ينادى على الدوام بدراسة الطبيعة باعتبارها مصدر كل حكمة ، وكان في الوقت نفسه يردد هذا في أسمي تسامى وإعلاء يمكن أن يبلغه إنسان ، ذلك الإعلاء الذي كان قد فرض نفسه

على الصبي الصغير الذي ملاء العالم بالإعجاب ، (١) .

ويستطرد فرويد في تحليلاته فيذكر أن القدماء والسلطة يتطابقان مع الأب ، وأما الطبيعة فإنها تتطابق مع الأم ، وأن ليوناردو كان قادرا على أن يوجد وحده دون سند من سلطة أو من ثقة قديم ، وأن هذا لم يكن ممكنا لو لم يحرم من أبيه في سني حياته الأولى .

٣ - عندما شاهد ليوناردو ، لأول مرة في حياته ، الجليد على قمم جبال الأب ، يعلو الرقعة الخضراء الشاسعة التي كست أرض لويناردو بزميتها ، شعر بحيرة جديدة تدب في كيانه ، فقد أحس أن هذه المساحة الشاسعة من الأراضي الجديدة عليه ، هي قطعة من نفسه وجوهر من وجوده . وعندما بدأ في الصعود على جبل ، ألبانو ، مرت بذاكرته أحداث حياته الطويلة التي قطع منها حوالى نصف قرن من الزمان ... وعندما بلغ ليوناردو قدرا كبيرا من الارتفاع ، داعيته ذكرى طفولته من جديد ؛ فقد شاهد طير الكركي عاليا ، ويكاد صراخه المبحوس يصل إلى أذنيه ، وهو يكاد يحسد الطير على قدرته على الطيران .

وتحملة الذكرى إلى يوم أن حور الطيور الصغيرة من مسجنها في منزل جده ، حينما أطلقها حرة بعد أن فتح لها الأقفاص ، وما اعتراه من متعة وفرح عندما رآها تنسبح من جديد في فضاء الكون وهي حرة طليقة . وتذكر كذلك ما قصه عليه الراهب في مدرسته الأولى عن تاريخ « إكاروس بن ديدالوس » أول من راودته فكرة الطيران بأجنحة من شمع ، وكيف كانت إجابته « أى ليوناردو ، على أستاذ الراهب عندما سأله عن أعظم إسم لاهية في التاريخ القديم فأجاب على الفور : إكاروس بن ديدالوس .

تذكر ليوناردو كى ذلك ، كما تذكر نشوته واغتيابه وسروره عندما شاهد لأول مرة على برج الأجراس ككأندرائية ، ماريبا دل فيورى ، بمدينة فلورنسا لوحات الحفر البارز التى عملها ، جيوتو ، التى مثل فيها جميع الفنون والعلوم ، وفيها شخصية غريبة المظهر تبعث على الضحك لرجل عنقم هو ديدالوس ، مغطى من قمة رأسه إلى قدميه بربيش الطير (١) .

فى هذه الظروف كتب ليوناردو عبارة عن الطيران تعبر عن رغبته فى أن يكون هو نفسه قادرا على محاكاة فن الطيران ، إذ كتب يقول : إن الطائر البشرى سوف يقوم بأول طيران له ، مائلا العالم بالبهجة ، فتشغل كل الكتابات بشهرته ، جالبا مجدا خالدا للعش الذى يقفز إليه « (٢) » ويعقب فرويد على هذا النص بقوله : إن من المحتمل أن تكون لدى ليوناردو الرغبة فى القدرة - أحيانا - على الطيران . ونحن نعرف من الرغبة التى تتحقق فى أحلام الناس أى غبطة يتوقعها المرء من تحليل هذا الأمل ، ثم يتساءل فرويد : لماذا يحلم كثير من الناس أنهم قادرون على الطيران ؟ ويجب على ذلك بقوله : إن الطيران أو التحول إلى طير فى الحلم ، ما هو إلا إخفاء لرغبة أخرى ، يستطيع المرء أن يصل إلى إدراكها بواسطة أكثر من وسيلة لغوية أو حقيقية ، ذلك أن الأقدمين كانوا يصورون القضيبي ذأ أجنحة ، كما تعبر التسمية الشعبية عن نشاط الإنسان الجنسى فى اللغة الألمانية بكلمة بطير Vogel ، كما يسمى عضو الذكـر مباشرة بالطائر عند الإيطاليين .

ومعنى هذا أن الطيران فى الحلم يشير إلى التشوق إلى القدرة على الاتصال

١ - أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافينشى . ص ٦٣-٦٤ .

٢ - فرويد . ليوناردو دافينشى ص ٧٧

الجنس وهذه رغبة طفلية مبكرة ؛ فالأطفال تلبيهم خلال سن الطهارة الرغبة في أن يصبحوا كبارا ، وفي أن يحاكيوا البالغين ، وتحرك هذه الرغبة كل العاجم ؛ فإذا شعر الأطفال خلال بحشم الجنس أن البالغين يعرفون شيئا ما عجيبا عن هذا الميدان الغامض والهام ، ربما هو عطور عليهم معرفته ، أو فعله ، تنتابهم رغبة عارمة في معرفته ، ويحلمون به في صورة الطيران ، أو يعدون تلك الرغبة الخفية لأحلامهم المتأخرة بالطيران . وهكذا فإن فن الطيران الذي بلغ مداه في أزمقنا ، له أيضا جذوره الطفلية الشبقية (١) .

ب - كتابات ليوناردو عن أمور غير شخصية ، أهمها رسائله في المقارنة بين فن التصوير وفن النحت ، وما دونه عن العلاقة بين الحب والمعرفة .

١ - فلقد ذهب فرويد في رسالته في المقارنة بين فن التصوير وفن النحت إلى أن النحاتين ينالهم من رشاش الجبر حظ عظيم ، مع ما في ذلك من دلالات جنسية . يقول دافينشي : إن وجه النحات ملتحق تماما ، ومغبر بتراب الرخام ، حتى أنه ليثبه خبازا ، إنه مغلف بشظايا الرخام ، حتى ليبدو كما لو كانت الدنيا قد أمطرت نلجا على ظهره . وبينه على بشظايا الأعجاز والأتربة ... وأما حالة الرسام فتختلف عن ذلك تماما ، لأن الرسام يكون مهتم الملبس ، يجلس في ارتياح كبير أمام عمله ، يخص فرشاته بلطف وبكل رقة في الألوان الجميلة ، يرتدى من الملابس المزركشة ما يشاء ، ويتمتع عامر بالراحات الجميلة ، كما أنه نظيف خال من أي بقع . إنه يتمتع بالصحة أو الموسيقى ، أو ربما يقرأ له شخص ما أعمالا متنوعة مختلفة ، ويمكنه أن يستمع لكل هذا بلذة كبيرة دون أن يزججه دق من الحربة أو أي أصوات أخرى .



٢ - ومن الأمور غير الشخصية أيضا ما كتبه دافينشي ~~عن~~ بين الحب والمعرفة . يقول دافينشي : « ليس للإنسان حتى أن يحب أو يكره أى شيء ، إذا لم يكن قد اكتسب معرفة ذاتية بطبيعته » ويقول فى فقرة أخرى من مقاله عن فن الرسم : « إن الحب العظيم حقا ينبع من المعرفة العظيمة بموضوع الحب ، فإذا لم تكن تعرفه فإنك لن تملك إلا أن تحبه قليلا أو لا تحبه على الإطلاق » .

ويعلق فرويد على ما قاله دافينشي بقوله : ليس صحيحا أن الناس يمتنعون عن الحب أو الكراهية حتى يكونوا قد درسوا وأحببوا على دراية بطبيعة الموضوع الذى يودون أن يبدلوا له هذه العواطف ، فهم على العكس يحبون قهرا ، وتقوم المواقف العاطفية حتى لا صلة لها بالمعرفة ، والتي يضعف الفكر والتأمل آثارها أيا كانت .

إلا أن فرويد يستنتج أنه لا بد وأن يكون الحب عند دافينشي مقيدا بالمعرفة ؛ إذ يقول « ويبدو أن الحالة كانت كذلك بالفعل بالنسبة إليه ؛ فقد كانت عواطفه محكومة بدافع البحث وخاضعة له ، فهو لم يكن يحب ولم يكن يكره ، وإنما كان يسأل نفسه متى يكون ذلك ، ما الذى كان عليه أن يحبه أو يكرهه ، وعلام يدل ؟ وهكذا كان مدفوعا فى البدء إلى الظهور محايدا بين الخير والشر ، بين الجمال والقبح . وخلال هذا العمل فى البحث ، تخلص كل من الحب والكراهية من أغراضها وتحولا إلى نسق واحد ، إلى مسألة عقلية ، (١) .

ولعل هذا يقصر لنا سبب جذب دافينشي من الحب ، يقول فرويد : « لا يجب المرء قبل أن يبلغ معرفة كاملة بالشئ الذى يحبه أمر يستلزم التباطؤ ،

وهو شيء ضار، فالمرء حينما يبلغ المعرفة في النهاية لا يحب ولا يكره بصورة خالصة، إنما يظل بعيدا عن الحب وعن الكراهية، عندئذ يكون المرء قد بحث بدلا من أن يكون قد أحب، وربما كانت حياة ليوناردو لهذا السبب مجدية تماما في الحب، أكثر من حياة آخرين من عظماء الرجال أو عظماء الفنانيين، ويبدو أنه قد فاته العواطف الجامحة من النوع الذي يهز الروح هزا ويستملكها، والتي يعيش فيها الآخرون أفضل أجزاء حياتهم « (١)

ج - ما كتبه عنه بعض المؤرخين من نيا اتهامه بعقد علاقات جنسية مع بعض الشبان، إذ ذكروا أن ليوناردو بينما كان لا يزال يعيش كصبي في بيت سيده فيروكيو أنهم مع شبان آخرين بعلاقات جنسية مثلية محظورة، وانتهى الأمر بعدم ثبوت شيء عليه.

ذلك أن ليوناردو قد تورط مع جماعة من الشبان ينتمى بعضهم إلى أسر من شرقاء وبللاء فرنسا في قضية أخذ عليهم فيها اتهامهم بالقيام بجرائم شذوذ جنسى. واقتضى الأمر استدعاءهم جميعا للتحقيق معهم أمام قاضى المدينة، وهى قضية تدل المستندات على أنه لم ينته الحكم فيها بالإدانة أو رفض الاتهام، وذلك لافتقارها إلى البرهان (٢).

كما ذكر بعض مؤرخى سيرته أنه كان يحيط نفسه بغلمان وشبان ومسام يتخذهم تلاميذا، فلقد اتخذ ليوناردو الصبي سالاي Salai مساعدا له في مرسى، ولم يكن يتعدى عمره العاشرة، ويذكر فسارى عن هذا الصبي أنه خريف جميل، له خصلات شعر غزيرة متجعدة، حاز إعجاب (ليوناردو) ووجهه.

١ - فرويد . ليوناردو دافينشى ، ص ١٩

٢ - أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافينشى ص ٥٨ .

ولكن سوء طالع ايوناردو أن الصبي مع ما اتمم به من حسن في الوجه والمظهر كان على خلق غريب ، فكان كذابا جشعا شرما غيبرا أمين ، (٩) ومع ذلك احتفظ ليوناردو به . ومن تلاميذه ماركو دي أوجيونو وكان عمره سبعة عشر عاما حينما التحق برسم ليوناردو ، ومنهم جيوفاني أنطونيو بولترافيو Boltraffio ولويني بورتراردينو L. Bortrardino وأمروجيو دابريديز Amborgio da predis وتشيزار داسيستو Cesare da Sesto والمصور سودوما Sodoma . وقد سحبه تلميذه فرانثيسكو ميلنزي إلى فرنسا وبقي معه حتى وفاته ، وكان يدعووه هو نفسه ورثاله . وجدير بالذكر أن هؤلاء التلاميذ جميعا كانوا يمتازون بالجمال ، وأنهم كانوا يتحققون برسم ليوناردو إما خلال عهد الطفولة أو عهد الشباب .

هـ - ملاحظات أخرى تتعلق بأن دافينشي قلما كان يكمل لوحاته وأن حياته لم يدخلها اسم امرأة فقط كزوجة أو حبيبة .

١ - كان دافينشي يكره أن يمسك الفرشاة ، فكان يرسم قليلا ، وما أكثر الأشياء التي بدأها وتركها دون أن يكملها في معظم الأحيان ، كذلك لم يكن يعنى إلا عناية عشية جدا بالمصير المستقبل لأعماله ... وكانت هذه الطريقة في العمل هي التي ألحقت به لوم معاصريه الذين ظل يبدو لهم سلوكه نحر فنه لغزا .

ويذكر فرويد أن ليوناردو كان يفر من العمل ، ولا يبالي بمصيره ، وأن هذا السلوك ظهر عند ليوناردو في أعلى درجاته . ولقد نقل سولمي E. Solmi نصها لأحد تلاميذه ليوناردو يقول فيه : لقد ظلت صورته الأخيرة تاف

ليدا Leda والقديس يوحنا المعمدان ناقصتين ، ويشير لومازو وهو الذى  
أكل نسخة من لوحة العشاء الأخير ، - يشير - فى إحدى الأغنيات إلى عدم  
قابلية ليوناردو لإكمال عمله . . ويحكى أحمد معاصريه وهو الروائى ماتيو  
بافديلى - الذى كان فى ذلك الوقت راهبا صغيرا فى الدير - أنه كانت تمر به  
أيام دون أن يضع يده على الفرشاة ، وكان يقف فى بعض الأحيان ساعات  
أمام اللوحة ، وكان يستشعر الرضا من دراسته بنفسه ، وكان فى أحيان أخرى  
يأتى إلى الدير مباشرة من قصر قلعة الميلان حيث وضع نموذجاً لتمثال الفارس  
أفرانيسكو سفورزا ، ليضيف لمسات قليلة بالفرشاة إلى أحد الأشخاص ثم  
يتوقف فوراً . ويذكر فسارى أن ليوناردو ظل يعمل أعواماً فى صورة  
مونا ليزا دون أن يقدر على إكمالها . ويذكر سولمى أن « رغبة ليوناردو التى  
لا تهدأ لفهم كل الأشياء المحيطة به ، مع تفكيره الذووب لاكتشاف أعمق  
أسرار الأشياء الكعامة ، قد حكمت على أعمال ليوناردو بأن تغفل ناقصة  
إلى الأبد ، (١)

٢ - ومن هذه الملاحظات أيضاً أن دافينشى لم تدخل فى حياته امرأة قط  
الهم إلا اسم أمه ، وأنه لم يتزوج ، ولم تكن له علاقة عاطفية ناضجة . وفى هذا  
يقول فرويد : من المشكوك فيه أن يكون ليوناردو قد ضايع امرأة ، ولم  
يعرف عنه أنه دخل فى علاقة روحية صميمية مع امرأة . . كما لا يستطيع المرء  
أن ينسب إليه درجة عالية من النشاط الجنسي .

ويدر أن هذا الأمر كان معروفا أثناء حياة ليوناردو ذاتها ، ففى حديث  
هامس دار بين الملك فرانسوا الأول وبين شاعره سانت جيليس Saint Gelais



في حضور ليوناردو الذي تمسك بعدم بيع موناليزا للملك بحجة عدم اكتمالها بعد.. قال الشاعر في صوت غافت للملك حتى لا يسمعه ليوناردو :

أنه لا يعتقد أن هذه المرأة ، جيوكوندا ، أي الموناليزا تختلف في شيء من غيرها من السيدات اللاتي قابلهن الفنان ، فالمعروف أنه لم يحب قط واحدة منهن ، ولا من غيرهن طوال حياته ، وكان راضيا بذلك كل الرضا ، وليس هو في حاجة إلى حبيب . ثم بالغ الشاعر في وصفه حتى كاد ألا يسمعه الملك نفسه ، وبإتسامة مأكرة أضاف الشاعر إلى ما قاله شيئا يحتمل كثيرا أن تكون كلماته خارجة عن ائتيافة والاحتشام حول الحب السقراطي ، وفلسفة سقراط الحكيم في هذا المجال ، حائما حول ليوناردو وتلاميذه ، وما هم عليه من جمال الوجه والقوام (١) .

ويفسر فرويد ذلك فيقول : أنه كانت توجد لدى ليوناردو القدرة على توجيه جزء كبير من قواه الدافعة الجنسية نحو أنواع نشاطاته المهنية أو العملية . ويعني آخر فلو قد تسامى ليوناردو بالدافع الجنسي إلى أهداف أخرى ذات قيمة أعلى ، ليست ذات طبيعة جنسية . فبعد أن استفاد من النشاط الطفلي في خدمة المتعة الجنسية ، أصبح قادرا على إخلاء الجزء الأكبر من الميبدو إلى الدافع للبحث أو المعرفة .

هـ - بعض الصور التي تركها الفنان ، وتعتبر مكتملة مثل الموناليزا ورؤوس النساء الضاحكات والقديسة آن . ويظهر فيها جميعا إتسامة فائقة حائرة ابتدعها ليوناردو على شفاه كل شخصياته الأثرية .

١ - لقد مال مداد الأقلام ، كثيرا ولحرجة كبيرة جدا ، حول ابتسامة الموناليزا ، فذهب جروير إلى « أن من يحلل النظر في موناليزا لا بد وأن يفقد صوابه ، ويقرر موتر في كتابه تاريخ فن الرسم الجزء الأول «أن مايفتن الناظر هو الجاذبية السحرية في ابتسامة موناليزا ، لقد كتب مئات من الشعراء والكتاب عن هذه المرأة التي تبدو الآن وهي تبسم لنا بطريقة مضللة، وتحلق في المكان بمرود وبلا حياة ، لكن لم يحل أحد لغز هذه الابتسامة ، ولم يفسر أحد أفكارها . كما يذكر موتر « أن المرء ليعرف أى لغز مطلق وفائق قد وضعه موناليزا جيوكوندا ما يزيد على أربعة قرون أمام المعجبين ، . وذهب الإيطالي أنجلو كورتى في كتابه عن ليوناردو دافينشى إلى أن المرأة كانت تبسم في هدوء ملكي ، تظهر وتختفي على التناقض خلف الستار الضاحك ، وتذوب في قصيدة ابتسامتها غرائز الغزو المتوحش ، وكل معرات جنسها ، الرغبة في الغواية ونصب الشباك ، وفتنة الحرف ، والرقعة التي تخفي غرضا قاسيا ... كانت تضعك بالخير والشر ، القسوة والحنان ، الرذاعة والشراسة .

ويذهب فرويد إلى أن ابتسامة الموناليزا قد فتحت ليوناردو نفسه بما لا يقل عن فتنتها لكل النظارة طوال القرون الأربعة الماضية ، ومن هنا فإن هذه الابتسامة الآسرة عادت بالتالي للظهور في كل صورة وصورة تلاميذه . وحيث أن موناليزا ليوناردو كانت لوحة لشخص ، فإننا لا نستطيع أن ندعى أنه كان قد أضاف إلى وجهها سمعة من عنده ، تستعصى على التعبير ، صفة لم تكن هي نفسها تملكها . ويبدو أنه قد وجد هذه الابتسامة في نموذج ، وأصبح مفتونا بها ، حتى أنه - من ذلك الوقت فصاعدا - كان يهبها لكل مخلوقات خياله الحر ، وقد عبرت كولستا تينوفا عن ذلك خريفا « خلال الفترة الطويلة التي شغل الفنان نفسه فيها بصورة موناليزا جيوكوندا ، دخل مظاهر الرقعة في ملامح

وجه هذه الأنثى ينوع من التعاطف بحيث تقل تلك الملامح، وخاصة الابتسامة الغامضة، والنظرة الغريبة، إلى كل الوجوه التي رسمها بعد ذلك، إذ يمكن إدراك وجوه الغرابية التقليدية للجيوكولدا كذلك في صورة يوحنا المعمدان في اللوفر، ولكنها تتميز - فوق كل شيء - بوضوح تام في ملامح ماري في صورة القديسة آن في اللوفر، (١).

ولقد ذهب ميرز فيلد Herz Feld في كتابه عن ليوناردو دافنشي إلى أن ملامح مونا ليزا قد سيطرت على روح ليوناردو بنوع من التعاطف الغامض منذ وقت لا يذكره. وذهب باثر في كتابه عن عصر النهضة إلى أن صورة المونا ليزا فرضت نفسها منذ العقولة على إخراج أحلام ليوناردو، وإنما لم تكن إلا مثله الأعلى للمرأة وقد تجسدت وظهرت أخيراً. أما فرويد فيرى أن ليوناردو كان عتقواً بابتسامة مونا ليزا، لأنها أيقظت فيه شيئاً كان قد جمع في نفسه زمناً طويلاً، كذكرى قديمة على أقصى احتمال، وكانت هذه الذكرى من الأهمية بدرجة كافية حتى تلازمه منذ أن حدث. لقد كان مجبراً على أن يمدّها بتعبير جديد، وأن ما يؤكد به باثر من أننا نستطيع أن نرى صورة كصورة مونا ليزا تفرس ذاتها من طفولة ليوناردو على إخراج أحلامه، يبدو جديراً بالتصديق، ويستحق أن يؤخذ أخذاً حرفياً (٢).

لقد كان لهذه الابتسامة الحلوة الغريبة علاقة قديمة منذ طفولته ومنذ الفترات الأولى التي قضاها بين ذراعي أمه الحبيبة، فابتسامة مونا ليزا في واقع أمرها ليست غريبة عليه، فقد آلت في ابتسامة أمه، وانطبعت في ذهنه انطباعاً،

١ - فرويد، ليوناردو دافنشي، ص ٦١-٦٢.

٢ - فرويد، ليوناردو دافنشي، ص ٦٣.

كما ينجيم على عقل الإنسان صورة لما يشغله من أمور يتعلق بها ويحس إليها (١) .

٢ - ذكر فسارنى أن أول محاولات ليوناردو الفنية كانت هي «رؤوس النساء الضاحكات» وتفسير ذلك أن ليوناردو صنع في شبابه بعض رؤوس من الجبس لإناث ضاحكات ، أعيد صنعها بالجلص ، وبعض رؤوس أطفال كانت جميلة كأنما خاتمتها يد إله .

وعلى هذا النوع تكون بداية ممارسة ليوناردو للفن قد تمثلت في نوعين من الموضوعات ، وهي يمكن أن نخبرنا - بقول فرويد - على ذكر نوعي الموضوعات الجنسية اللذين استلجناهما من تحليل حلمه للنسر ؛ فإذا كانت رؤوس الأطفال الجميلة تمثلا جديدا لخصه أيام طفولته ، فلا تكون النساء الضاحكات إذن غير تمثل جديد لكانت أيضا أمه . وأن ثمة احتمال كبير في أن أمه كانت لها تلك الابتسامة الغامضة التي افتقدها ، أو التي فتنه كثيرا حينما وجدها ثانية في مونا ليزا (٢) وكان قد سبق له أن مثل تلك الابتسامة في «رؤوس النساء الضاحكات» .

٣ - أما لوحة القديسة آن فهي تمثل القديسة آن والعذراء والمسيح الطفل . وهي تبين الابتسامة الليوناردية مصورة بحمال رائع في رأس الاثنين . في هذه الصورة تجلس العذراء على حجر أمها ، منحنية إلى الأمام ، تمتد كلا من ذراعيها وراء الصبي الذي يلعب مع حمل صغير ، والذي لابد قد ضايقه قليلا ، أما البدة فقد أسندت إحدى ذراعيها الظاهرتين على فخدها وهي تنظر إلى الاثنين في

---

١ - أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشي . ص ١٠١ .

٢ - فرويد . ليوناردو دافنشي ، ص ٦٣ - ٦٤ .



ابتناسمة مقتبلة ، أما الابتسامة التي ترسم على شفتي كل من المرأتين قائما -  
 رغم كوفها نفس الابتسامة التي ترسم على شفتي مونا ليزا بطريقة لا يخطئ  
 المرء في إدراكها - فقد فقدت طابعها المشتموم الغامض ، وصارت تعبر عن  
 غبطة هادئة. تقول كوستانتينوفا : تنظر مريم بحنان إلى طفلها الحبيب بابتسامة  
 تذكر المرء بالتعبير الغامض في الجيو كونداء ، وتذكر في موضع آخر أن بابتسامة  
 الجيو كونداتقيض على ملامح مريم .

ويرى فرويد أن الناظر حينما يستغرق في تأمل هذه الصورة لا يسعه إلا  
 أن يقرر أن ليوناردو وحده هو الذي يمكن أن يكون قد رسم هذه الصورة .  
 طالما أنه موافق للذي استطاع أن يخلق حلم النفس ، ذلك أن الصورة تحتوي على  
 مركب تاريخ طفولة ليوناردو ، والتفاصيل يمكن إيضاحها بأشد انطباعات  
 حياته صميمية . إنه لم يحسد في بيت أبيه زوجة الأب المملوكة دونا البييرا  
 فحسب ، بل وجد أيضا جدته أم أبيه دونا لوشيا ، التي ستفترض أنها لم  
 تكن أقل حنانا عليه مما يمكن أن تكون الجدات . ولا بد أن هذا الظرف قد  
 أمدّه بمقتائق لتمثيل طفولة ترعاها أم وجدته ، كما أن سمّة ظاهرة أخرى في  
 الصورة ، تفترض دلالة أعظم ، إن القديسة آن أم مريم ، وجدته الصبي ، التي  
 لا بد أنها كانت بمشابهة أم ربما تكون قد صورت هنا أكثر نضجا بعض الشيء  
 وأكثر جدية من العذراء مريم ، وإن كانت لا تزال سيدة صغيرة ذات جمال  
 لم يذبل بعد ... والحق أن ليوناردو قد جعل للصبي أمان : إحداهما هي التي  
 مدت قراحيها وراءه ، والأخرى هي التي في الخلفية ، وكلتاها تبدوان  
 بابتسامة السعادة الأمومية المقتبلة .

ويذهب فرويد إلى أن هذه الصفة المميزة في الصورة لم تخفق في إثارة

دهشة المؤلفين ، فيرى موثر - مثلاً - ان ليوناردو لم يستطع أن يعسد نفسه  
لرسم المتقدمين في السن ، والتفضلات والتجعدات ، ولهذا رسم القديسة آن أيضا  
كإمرأة ذات جمال متألق ، وانكر آخرون إمكانية ذ. اوى عمر الأم وإبنتها .  
أما فرويد فقد أخذ على طاقته تحليل هذه الصورة وتفسيرها ، فذهب إلى أن  
طفولة ليوناردو كانت عجيبة شأن هذه الصورة تماماً ، فقد كان له أمان :  
الأولى أمه الحقيقية كاترينا ، التي انتزع منها ، في عمر ما بين الثالثة والخامسة ،  
وأم ثانية صغيرة حنونة ، عى دونا اليبيرا ، زوجة أيبا . وهو إذ ربط حقيقة  
طافولته هذه بالحقيقة المذكورة سابقاً ، ومنزجها في مزيج مقسق واحد ،  
صاغت المجموعة - المؤلفة من القديسة آن والعذراء مريم والطفل -  
ذاتها فيه .

إن صورة الأمومة البعيدة عن الطفل ، المساء جعدة ، متطابق في مظهرها وفي  
علاقتها المكانية بالطفل مع الأم الحقيقية الأولى كاترينا . لقد تمس الفنان والغنى  
فملاً بإبتسامه القديسة آن المغتبطة المختلفة عن تلك التي طافها الأم النحسة لما  
أرغمت على أن تعطى إبنها لمنافستها الارستقراطية في حبيبها السابق .

٤ - لقد منع ليوناردو من أن يرى ابتسامه أمه ، فوق طويلا تحت  
تأثير حرمان نوع من ~~الحسنة~~ يمنعه من العودة الشافية إلى الرغبة في مثل هذا  
الحنان من ~~منها~~ النساء . ولكنه لما أصبح رساما حاول أن يعيد خلق هذه  
الابتسامه بفرشاته ، وزود كل صورة بها ، حيث أنجزها بنفسه ، أو حيث  
أنجزها تلاميذه تحت إمرته ، كما في لوحة ليدا ولوحة يوحنا المعمدان ولوحة

باخوس . إن اللوحين الأخيرين نوحان من نفس النمط حيث تتحد فيها الطيعة  
الذكورية والأتوية (١) .

ولقد أشار إلى هذا الملك فرانسوا الأول حين رأى بعض هذه اللوحات  
وكان ذلك أثناء حوار دار بين الملك وشاعره في وجود ليوناردو ، إذ سأل  
الملك عن أحد الصور وأجابه الشاعر جيليس : إذا اعتمدنا على الصورة  
وتفاصيلها في حكمنا ، فإن ما نراه فيها من هنا قيد العنب المتراحة يوحى بأن  
الصورة تعبر عن إله الخمر باخوس وأشار الملك إلى صورة أخرى مجاورة  
وقال : ولئن هذه الصورة ؟ وأجاب الشاعر بعد تردد : إنها تبدو كسابقتها ،  
فهي لباخوس كذلك .

وتنقل الملك فرانسوا بنظره بين الصورتين ثم قال : إن هذا الأمر  
عجيب ... الشعر ، الصدر ، الوجه ، كلها تشبه إلى حد كبير جسم الفتاة ...  
ثم أعقب ذلك برمة صمت وهدوء ، قطعها الملك قائلاً : والابتسامة كذلك ،  
تبدو وكأنها نفس ابتسامة مونا ليزا . ورد الشاعر على جلالة قائلاً : ربما  
هي خنثى ( أى تجمع بين الذكورة والأنوثة ) . ولما سأله الملك وما المقصود  
بهذا ؟ أجاب الشاعر بما يذكر الملك بالخرافة القديمة التى تناولت الحديث  
عن المخلوقات التى تخلق بطبيعتها جماعة بين صفات الذكر والأنثى على غاية من  
من جمال الخلقة وروعها مما يتندر وجوده فى المخلوقات الأخرى . وبعد فترة  
من الوقت والنقاش وجه الملك حديثه إلى ليوناردو قائلاً : أوضع لنا  
يا أستاذى ما نحن فيه من شكوك : لئن هذه الصورة لباخوس أم للخنثى ؟

ونكم ليوناردو نقاش : لا هذا ولا ذاك يا صاحب الجلالة وعلت وجهه  
حررة خجل كمن أتى محلاً خاطئاً ثم قال : هذه صورة « يوحنا البشير » وقال  
المملك : البشير !! إن هذا يكاد يكون مستحيلاً . . ما هذا الذي تقوله ؟  
ولكنه عند ما اقترب من الصورة فاحصاً لاحظ في الخلفية القائمة الصليب المشكل  
من قصة الغاب ، وفي حيرة من رأسه . . إن هذا الخلط بين المقدس والمدنس  
خييل له دنساً وفي نفس الوقت وجدما صورة مناسبة مرفقة (١) .

\* \* \*

وفي نهاية بحث فرويد عن ليوناردو دافنشي يذكرنا فرويد بأن الغرض  
من بحثه هو تفسير أنواع الكف أو المنع في حياة ليوناردو الجنسية وفي نشاطه  
الفني ، ويحمل ما استطاع أن يكشفه على النحو التالي :

لقد حرم مولد ليوناردو غير الشرعي من التأثير بأب وبما حتى عامه  
الخامس ، وتركه ذلك لتدليل حنون ، من أم كان هو عزاء ما الوحيد . وقد  
أدخله تقييل أمه له قبل بلوغه الجنسي في مرحلة من النشاط الجنسي الطفلي الذي  
لم يظهر منه بصورة محددة إلا مظهر واحد منفرد ، أعنى كثافة أبحاثه الجنسية  
الطفلية . لقد تذبذب البحث والنزول تذبذباً قوياً بفعل انطباعه منذ طفولته  
المبكرة ، واكتسبت منطقة الأم المثيرة أهميتها التي لم تزل أهدأ .

وقد وضعت نوبة عنيفة من السكبت نهاية لهذا الإفراط الطفلي ، وخلقت  
الاستعدادات التي صارت ظاهرة في سنوات البلوغ . وكانت أكثر نتائج هذه  
النوبة فاعلية تماثية لكل أنواع النشاط الجنسي النظم . لقد كان ليوناردو  
قادراً على أن يمارس حياة زهد ، وأن يعطى انطباع شخص ناقد القدرة



الجنسية ، وحينما طفت على الصبي أمواج تويج البلوغ لم تجعله مريضاً بإجباره على الاشكال البدئية المكافئة والضارة . ونظراً لإبشاره المبكر للفضول الجنسي ، فإن الجزء الأكبر من حاجاته الجنسية قد أمكن إعلاؤه إلى تعطش عام إلى المعرفة . وهكذا أفلت من الكبت ، واتجه جزء ضئيل جداً من الليبدو إلى الأغراض الجنسية التي اتجهت نتيجة لكبت حب الأم إلى الجنسية المثلية والتعلق بالغلمان .

ويظهر لنا ليوناردو - من فترة طفولته الغامضة - كفنان ورسام ومثال بفضل هذه الموهبة الواضحة التي يحمل أن يكون قد دعمها التيقظ المبكر لباعث البحث في سنوات طفولته الأولى . ونحن نؤكد أن ما يخلقه الفنان يعطى متغصنا أيضاً لرغبته الجنسية ، واستطيع في حالة ليوناردو أن نشير إلى أن المعلومات التي يذيعها فسارى أعنى لوحاته لرؤوس النساء الضاحكات والغلمان الودسام ، أو تمثلاته للوضوعات الجنسية قد جذبت الانتباه من بين محاولاته الفنية الأولى . ويبدو أن ليوناردو كان يعمل في البداية - خلال شبابه الغض - بطريقة خالية من ممارسة الكف ؛ وحينما اتخذ من أبيه نموذجاً لسلوكه الخارجي في الحياة مضى خلال فصحته من القوة الرجولية الخلاقة ووفرة الإنتاج الفني في ميلانو حيث وجد - وقد ساعده القدر - بدلاً لآبيه في الدوق لودفيكو اسفورزا ، غير أننا سرعياً ما نجدنا كيداً لخبرتنا القائلة بأن معظم الكبت الضائل لحياة جنسية حقيقية لا يكفل أكثر الظروف ملائمة لممارسة الميول الجنسية بعد إعلانها . لقد تبدى النمط الذي فرضته الحياة للجنسية ، إذ بدأ نشاطه وقدرته على اتخاذ القرارات السريعة يخفقان ، وأصبح عليه التأمل والتباطؤ ملحوظاً كأمر مشير للانزعاج في لوحة « العشاء الأخير » ، وبفعل تأثير ذلك في أسلوبه الفني ، كان لهذا الميل أثر حاسم على مصير ذلك الرسام العظيم .

وعند ظهرت لديه - بطريقة بغيضة - عملية لا يمكن أن تقارن إلا بمشاعر  
المكروص عند العصائين ، فإن التطور الذي حوله إلى فنان في البلوغ قد بوغت  
بالعملية التي كانت العوامل المحددة لها قد تمت في الطفولة المبكرة ، وأدى الإغلاء  
لثاني لغزيمته الشبقية إلى الإغلاء الأصلي الذي كان الطريق قد عهد لحدوثه في  
مناسبة حدوث الكبت الأول . لقد أصبح باحثا في خدمة فقه ، وبعد ذلك بعيدا  
عن فقه ومستقلا عنه .

وعندما تقدم راعيه ، أي البديل عن أبيه ، وعندما تزايدت المضاعف في  
حياته ، اتسع النحول النكوصي إتساعا ضخما في أبعاد شخصيته ، فأصبح يضيق  
بالفرشاة . وهنا حقق ماضى طفولته المسيطرة عليه . وعلى أي حال ، فيبدو أن  
للبحث ( أي المعرفة النظرية ) الذي حل آنذاك محل إنتاجه الفني قد ولد سماتنا  
معيّنة فتمتعت نشاط هراءاته اللاشعورية . ولو حظ هذا في شراسته ، وفي  
تصفه الذي لا نظير له ، وفي انتقاره إلى المقدرة على تكيف نفسه مع  
الظروف الفعلية .

وفي ذروة حياته ، في سن الأعوام الأولى من الخمسينات ، في الوقت الذي  
يعترى فيه الخصائص الجنسية للراة تغير نكوصي ، وحينما يعترى الليبدو عند  
الرجل تقدم نشط في أحيان كثيرة ، اعتراه هو تحول جديد ، وأصبحت طبقة  
عميقة من محتواه النفسي نشطة ثانية . لكن هذا النكوص الآخر كان ذا فائدة  
أفنه ، الذي كان في حالة مدحور ، لقد قابل المرأة التي أيقظت فيه ذكرى  
إبقسامه أمه الفاتنة السعيدة الشهوية ، وتحت تأثير هذا التيقظ استعاد المنية الذي  
هداء في بداية مجروداته للفنية حينما رسم المسراة المبسمة ، رسم مونا ليزا  
والقديسة آن ، وعددا من الصور الغامضة التي كانت تتميز بإقسامه مبهم . وقد

أفلح بمساعدة مشاعره الشبقية القديمة في أن يتغلب مرة أخرى على المكف في غممه  
ووجد نيل هذا المتطور مع تقدم العمر ، لكن - قبل ذلك - كان عقله قد ارتفع  
إلى أعلى عقدة في فلسفته في الحياة ، التي كانت تسبق زمانه بمسافة كبيرة (١) .

ويمكن أن تكون العوامل المحددة لسلوك دافينشي... قد تشكلت في الطفولة  
وأنها كانت ذات طابع شبق . ويمكننا أن نرى أن حاضره الفنان - طبقا لهذا التفسير -  
ليس سوى نتيجة لماضيه البعيد . والمغالاة في قيمة مرحلة الطفولة وفي قيمة  
رافع الشبقية فيها بوجهة خاص من أهم سمات المذهب الفرويدي  
بوجه عام (٢) .

. . .

رأى بحث فرويد للثاني عن ، دستوفسكي وجريمة قتل الأب ، (٣) ير مع  
فرويد إبداع دستوفسكي الفني إلى اللاشعور الذي تكون في سن حياته الأولى  
وانتشر الآن فرويد يطالعنا على تفسير ذلك .

... فرويد في مستهل بحثه أن شخصية دستوفسكي تتميز بأربعة أوجه :  
الفنان الخالق ، والأخلاقي ، والعصابي ، والآثم أو المجرم . اعتمد دستوفسكي  
كفنان نفاق فإن فرويد يضعه في مكانة شكسبير ، من حيث أن الأخسوة  
كارامازوف تعتبر عنده أعظم رواية كتبت على الإطلاق ، كما أن عرض  
دستوفسكي لشخصية المحقق الكبير في هذه الرواية لا يمكن إلا أن يقدر

١ - فرويد . ليوناردو دافنشي ، ص ٨٠ - ٨٨ .

٢ - مصطفى سويف . الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص ٧٧ .

٣ - كتب فرويد هذا البحث عام ١٩٢٨ ، وهو الآن يمثل الفصل ٢١ من المجلد

الخامس من كتابات فرويد المجمة . نيويورك ١٩٥٩ .

تقديرًا فائقًا . ويعلم فرويد صراحة أن على التحليل النفسي أن يعلن عدم قدرته  
أمام مشكلة الفنان الخالق .

أما النظر إليه باعتباره أخلاقيا ، فهي موضع بحث دقيق ، ذلك لأن  
دستوفسكي الذي قيل عنه أنه تقدم خلال أعماق الخطيئة ، ومن لم فهو وحده  
الذي يستطيع أن يبلغ أعلى قمة للأخلاق ، عاد بعد الصراعات العنيفة للتوفيق  
بين المطالب الفردي ومطالب الجماعة إلى وضع انعكاس تمثل في خضوعه  
لكل من السلطين الزمنية والروحية ، أي إحترام كل من القيصر والإله المسيحي  
والقومية الروسية بمعناها الضيق . ومن ثم فقد قذف دستوفسكي بعيدا بالفرصة  
التي أتت له لأن يصير معلما للإنسانية وحررا لها ، وجعل من نفسه أحدا  
سجانها ، لدرجة أنه ترك للأجيال توجبه اليوم له على فشله الذي سببه مصابه .

أما دستوفسكي كعصابي ، فيذكر فرويد أنه كان يسمى نفسه مصروعا  
وكان الناس يعتبرونه كذلك نظرا لنوباته الحادة التي كانت تأتي مصحوبة  
بفقدان الشعور وتصلبات عضلية يتبعها هبوط . ولقد أصبح ما يسمى صرعا  
الآن مجرد عرض من أعراض العصاب ، ويمكن تسميته بأنه عرع هستيري أو  
هستيريا حادة ، ويميل فرويد إلى تأكيد أن تلك النوبات الهستيرية كانت تعود  
إلى فترة بعيدة في طفولته ، وأن عليه أن يتناولها على أنها بدأت بأعراض أخف  
وأنها لم تتخذ صورة العصاب حتى بعد حصة الصدمة التي تلقاها في سن الثانية  
عشرة ، أي مقتل أبيه . وقد يكون هناك ما يمكن أن يقال عن هذه النقطة إذا  
عائت أن تلك النوبات انقطعت أثناء منغاه في سيبيريا .

أما النظر إليه كآثم أو مجرم فإنه يشير معارضة شديدة ، ولكن فرويد يرى  
أن دستوفسكي تميز كما يتميز الآثم بانانية لا حدود لها ، وباهت غدام قوى



وما ينجم عنها من انعدام الحب والافتقار إلى التقدير العاطفي للموضوعات الإنسانية . ويذهب فرويد إلى أن دستوفسكي كان يختار شخصياته بحيث تعكس بدلا مماثلا داخل ذاته ، وأن هذه الشخصيات تميزت بالأنانية والقدرة الهائلة على الهدم ، ويفسر فرويد ذلك بقوله : إن غريزة الهدم القوية عند دستوفسكي ، التي ربما كان يمكن أن تجعل منه - بسهولة - مجرما ، كانت موجهة في حياته الفعلية أساسا ضد شخصه هو وإلى الداخل بدلا من الخارج ، وهكذا كانت تجد تعبيرها عنها كترعة ما سوكية وإحساس بالذنب ، ومع ذلك احتفظت شخصيته بقدر كبير من السمات السادية ، التي تظهر في انفعاليته ، وحبه للإهلام ، وعدم تسامحه ، حتى نحو الناس الذين يحبهم ، تلك السمات التي تظهر أيضا في الطريقة التي يعامل بها - كؤلف - قراءه (١) .

ويقرر فرويد أن ثمة صلة ظاهرة بين إبداع دستوفسكي للأخسوة كارامازوف وبين معير والد دستوفسكي نفسه ، خصوصا إبداع دستوفسكي لشخصية قاتل الأب في روايته السالفة ، فيذكر أن دستوفسكي كان يعاني نوبات لها دلالة الموت في أعوامه الأولى قبل وقوع الصرع بمرور طويل ، وكانت هذه النوبات تتألف من حالات من السمات والعقوة ، وأن المريض قد دهمه فجأة بينما كان لا يزال صبيًا في مودة الكتاب مفاجيء لا أساس له ، وشعور كما لو أنه على وشك أن يموت . ويذكر شقيقه في هذا الصدد أن دستوفسكي كان معتادا - حتى في أوقات صحته - أن يترك إلى جانبه وريقات صغيرة قبل أن يذهب للنوم يقول فيها أنه ربما يسقط أثناء الليل في حالة من النوم الشبيهة بالموت ، وكان يرجو من ثم أن يؤجل دفنه خمسة أيام . ويفسر فرويد هذه

النوبات الشبيهة بالموت بقوله ، أنها تدل على تقمص شخص ميت ؛ سواء كان شخصا ميتا بالفعل أم كان شخصا ما يزال على قيد الحياة ، ولكن ترغب الذات في موته ، والحالات الأخيرة هي الأكثر أهمية ، إذ عندئذ تصبح للتوبة قيمة العقاب ، فالمرء كان يرغب في أن يموت شخص آخر ، والآن أصبح هو هذا الشخص الآخر وقد أemat نفسه ... وتؤكد نظرية التحليل النفسي بأن هذا الشخص الآخر يكون عادة ، بالنسبة إلى الصبي ، أباه . وأن التوبة التي اصطلمنا على تسميتها بأنها هستيرية إنما هي عقاب للذات على رغبة الموت موجهة ضد أب مكروه (١) .

ويضيف فرويد إلى أن الكراهية التي تهدف إلى التخلص من الأب كنافس يضاف لها عادة قسر من الحنين له ، وهذان الموقفان الذهنيان يرتبطان ليخلقا تقمصا لشخص الأب : فيرد الصبي أن يكون في مكان والده لأنه يحب به ويريد أن يصبح مثله ولأنه يريد أيضا أن يبعده عن طريقته . ويتقف هذا التطور الكلى عندئذ أمام عائق قوى ؛ ففي لحظة معينة يصل الطفل إلى فهم أن محاولة إبعاد الأب كمنافس قد يعاقب عليها بالخصاء ، ومن ثم فإنه - خوفا من الخصاء - يصرف النظر عن رغبته في امتلاك أمه والتخلص من أبيه ، وطالما مكثت هذه الرغبة في اللاشعور فإنها تشكل أساس الشعور بالذنب أي المصير السوى لما يسمى بعقدة أوديب .

ويفسر فرويد ظهور الجنسية المثلية التي تقبدي في الدور الهام الذي تلعبه علاقات صداقة دستوفسكي مع الذكور في حياته ، وموقفه اللين الغريب نحو المنافسين في الحب ، خصوصا تجاه عشيق زوجته ، وفي أمثلة أخرى من رواياته

بأن دستوفسكي كان لديه استعدادا للتأية الجنسية ، وهي شرط هام من الشروط المعززة للعصاب . أما سبب مرض التأية الجنسية فهو يرجع إلى التجاء الطفل نحو الانحراف تجاه الأنوثة ليضع نفسه مكان أمه وليقوم بدورها كموضوع لحب أبيه ، لكن الخوف من الخصاء يجعل هذا الحبل مستجيلا ؛ إذ أن معنى أن يكون الطفل محبوبا من أبيه كأمراة أن يتعرض بالضرورة للخصاء . ومن ثم فإن كلا الدافعين : كراهية الأب والدخول في علاقة حب مع الأب يعانيان الكبت .

وبالرغم من كل شيء فإن تقمص شخص الأب يتخذ مكانا ثابتا في الأنا ، مكونا الأنا الأعلى ، فإذا كان الأب قاسيا عنيفا جافا ، فإن الأنا الأعلى يصبح سادها ، ويصبح الأنا ما سوكيا أي سلبيا بطريقة أفشوية . ويجد الأنا نفسه في حاجة إلى العقاب الذي يحقق له الإشباع ، وفي سوء المعاملة التي يلاقيها من الأنا الأعلى أي في الشعور بالذنب .

وطبقا لهذا يمكننا أن نفهم أعراض النوبات الشبيهة بالمسوت التي كانت تعتريه مبكرا على أنها تقمص للأب في جاذب من الأنا ، قام به الأنا الأعلى كنوع من العقاب ، إنك تريد أن تقتل أباك لتصبح أنت هو ، الآن أنت أبوك ، ولكنك أب ميت ، ذلك هو ميكانيزم الأعراض الهستيرية المنظم ، وبعد ذلك ، الآن أبوك يقتلك أنت ، (١) .

ويميل فرويد - على عكس ما ذكر دستوفسكي نفسه وكثير من الدارسين - إلى القول بأن دستوفسكي تخلص من قوباته في سبورها ، ويفسر ذلك بأنه

إذا كانت نوياته من عقابه فإنه لم يعد بحاجة إليها حينما كان يعاقب بطريقة أخرى ، ذلك لأن الحكم على دستوفسكى بالإعدام - كسجين سياسى - كان حكما ظالما ، ولا بد أنه كان يعلم ذلك ، لكنه قبل هذا العقاب الذى لم يمكن يستحقه بين يدي الأب البديل - القيصر - كعوض عن العقاب الذى يستحقه على خطيئته ضد أبيه الفعلى ، فهو بدلا من أن يعاقب نفسه عوقب بواسطة بديل أبيه (١) .

لقد أدى نشر كتابات دستوفسكى بعد موته ، واثري يوميات زوجته إلى إلقاء مزيد من الضوء على حادثة هامة فى حياته ، وهى الفترة التى قضاها فى ألمانيا ، والتى كان فيها مدفوعا فى هوس إلى المقامرة ، إذ أنه لم يكن ليستريح أبدا حتى يفقد كل شيء ، وكان القمار بالنسبة له طريقة أخرى لمعالجة الدات . لقد كان يهوى زوجته الضعيفة - يوما بعد يوم - وعدا أو كلمة شرف ألا يعود للعب ، ولكنه كان يبحث دائما بوعده ، وحينما كانت خسائره تؤدي به وبها دائما إلى أبشع حالات العوز ، كان يستمد من هذا إشباعا مرضيا ؛ إذ كان يستطيع عندئذ أن يسب ويهين نفسه أمامها ، وأن يدعورها لأن تحتقره وأن تحس بالأسف لأنها تزوجت مثل هذا الخاطئ العجوز . وحينما كان يخفف الحب عن ضميرة بهذا ، يبدأ الأمر كله مرة أخرى فى اليوم التالي . وكان دستوفسكى حينما تشبع شعوره بالذنب أنواع العقاب التى يوقعها على نفسه ، كانت هروب الكف التى تقع على عمله نصير أقل قوة ، وكان يسمح لنفسه أن يتخذ خطوات قليلة فى عمله الفنى .

إلا أن فرويد يرجع هوس دستوفسكى بالمقامرة إلى رغبة أيام كان



صيا في أن تطلعه أمه بنفسها على الحياة الجنسية لتنتهه من المضار البشعة التي يسببها الاستمناء، ولما لم يحدث ذلك تحول الاستمناء إلى هوس القمار، وهذا التحول يفضحه التأكيد على النشاط الإنفعالي للبدن، فالرغبة العارمة في اللعب تعادل الدافع القديم إلى ممارسة الاستمناء، واللعب هي الكلمة الفعلية التي تستخدم في التربية لوصف نشاط البدن في أعضاء الذكر.

. . .

لنتظر الآن في عمل ديستوفسكي للفن، الأخوة كارمازوف، لنرى كيف أن إبداعه كان تركيزه النفسي منذ الطفولة. ذلك التركيب الذي أوضحناه آنفاً. فنرى هذه الرواية ترتكب جريمة قتل الأب لكن بيد إنسان آخر، وهذا الإنسان الآخر مرتبط بالرجل المقتول نفس علاقة البندوة التي تربطه بالبطل دييمتري، ودافع المنافسة الجنسية في حالة الشخص الآخر معترف به صراحة؛ إنه أخ البطل، وأنها حقيقة ملحوظة أن ديستوفسكي قد نسب إليه مرضه - أي الصرع المزعوم - كما لو كان يسعى إلى الاعتراف بأن الجانب الصرعى - أي العصبي - فيه كان هو مرتكب جريمة قتل الأب.

إن علم النفس - يؤكد فرويد - لا يهتم بمن ارتكب الجريمة فعلاً، إنه لا يهتم إلا بأن يعرف من كان يرغب في ارتكابها بكل عواطفه، ومن الذي رحب بها حينما وقعت، ولهذا السبب يعتبر جميع الأخوة، باستثناء شخصية أليوشا المناقضة، مذنبين بنفس القدر.

والواقع أن تعاطف ديستوفسكي نحو المجرم هو تعاطف لا حدود له، إنه يتجاوز حد الشفقة؛ فالمجرم عنده في الأغلب مخلص، تحمل بنفسه الذنب الذي كان ينبغي أن يحمله آخرون. ولا يد للعمر من أن يعترف بالجبل

له لأن المرء كان يمكن أن يجبر نفسه على القتل .

وليس هذا - يقول فرويد - مجرد عطف رحيم ، إنما هو تقصص قائم على أساس دافع إجرامى مماثل ... ولا شك أن هذا التعاطف عن طريق التقصص كان عاملا حاسما في تحديد اختيار دستويفسكي الموضوع ، فقد تعرض أولا للجرم العادى ثم المجرم السياسى والدينى ، وهو لم يبق حتى نهاية حياته دون أن يرجع إلى المجرم الأسمى ، قاتل الأب ، وأن يستخدمه في عمل قى ليدلى باعترافه هو (١) .

#### ب - !حركة السيربالية :

يطالعنا Feldman . v بقوله : إن استطيعا اللاشعور حتى نجد ما عند السيرباليين هي أثر من آثار المذهب القاتل بالتحليل النفسى ، (٢) ومعنى هذا أن السيرباليين يبدأون من الجانب اللاشعورى للحياة النفسية ، ومن ثم فإن الفن السيربالي عند الفنانين يوازي طريقة التداعى الحر Free association لدى المحللين النفسين . وهم بالفعل يستلهمون طرائق التحليل النفسى ويستمدون على كثير مما يعتبره المحلل النفسى مصادر طيبة للكشف عن غيآت اللاشعور ، وسبر أغواره . ونخص بالذكر من بين هذه المصادر الأحلام والرموز ذات الدلالة الشبكية (٣) وهكذا تعتمد السيربالية على اللاشعور والعقل الباطن كما قالت به مدرسة فرويد وتكون متأثرة بنظريات علم النفس ، وعلم النفس ،

١ - نفس المرجع . ص ١١٢

2 — Feldman; v. : L'Esthétique Française contemporaine, Alcan 1936, p. 47.

٣ - مصطفى سويف . الأسس النفسية للإبداع الفنى ، ص ٩

٤ - محمد على أبورمان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٧٦

التحليل على وجه الخصوص (١) . الذى يعطى الأهمية القصوى للدلالات الشبقية التى حفظها اللاشعور منذ البدايات الأولى للطفولة .

ظهرت السريالية فى أوائل هذا القرن كحركة فى الفن جديدة جادة تامة ، بمعنى أنها تضمنت التجديد فى الشكل وفى الموضوع على حد سواء . على عكس الانطباعية *impreionisme* والتكعيبية *Cubisme* التى اكتفى أصحابها بالتجديد فى الشكل دون المضمون . ولقد حاولت السريالية التخلّى عن العالم الواقعى الخارجى لى تغوص فى العالم الباطنى ، الذى تختفى فيه كل الرغبات المكبوتة والمنسية بفعل العادات والتقاليد والسنن . ونحن لا نستطيع أن نتغلغل إلى هذا العالم الباطنى إلا إذا أغفلنا الجانب الشعورى أو جانب الشعور فى الإنسان ، حينئذ يتبدى لنا العالم الباطنى وهو زاخر وممتلئ وخصيب . ويرى السرياليون أن البحث فى العالم الخارجى قد طال أمره ، وأن الوقت قد حان الآن لاستكشاف أغوار العالم الباطنى ، وبيان مكوناته ودلالاته ، واستخراج ما ينطوى عليه من حقائق وإشارات . وثائق خطوة أخرى بوجه البحث فيها إلى امتزاج الشعور باللاشعور ، أو اتحاد العالم الباطنى بالعالم الخارجى ، لكن ذلك لن يتأتى إلا بتعميق أبحاثنا عن اللاشعور أولاً حتى نتوازى مع أبحاثنا عن الشعور الذى تكاثرت الأبحاث حوله لدرجة عظيمة .

فى عام ١٩٢٤ أصدر أندريه بريتون بيانته الخاص عن السريالية حاول فيه تبرير الدعوة إلى توجيه الأبحاث إلى اللاشعور بأن مثل هذا الاتجاه سوف يكون مؤقتاً لحين إحداث توازى نفسى لدينا بين جوانب النفس الشعورية واللاشعورية: فإن من مساوئ الانقياد والخضوع للواقع الخارجى أن طغى هذا الواقع على

حررتنا وانعكس ذلك في الأفراد في سمرة طغيان للشعور على اللاشعور ؛  
 وبالتالي بدأت مظاهر الاختلال النفسى ، والفروقات العصابية تحتاج جيل هذا الطور  
 من أطوار الحضارة الغربية . مما أوضحه فرويد وأتباعه بجملاء تام . ولقد  
 استهدف بريجتون وأنصاره إقامة حياة جديدة مترفة على أنقاض هذا الاختلال  
 فكان السير يالية من هذه المناحية فن للعلاج النفسى . ولهذا يقول بريجتون :  
 « نصارى جهنما . » منصرف إلى إزاز الواقع الباطنى والواقع الخارجى كمنصرفين  
 بمضيان نحو اتحاد .. هذا الاتحاد النهائى هو الهدف الأخير للسير يالية ، ذلك  
 أنه لما كان الواقع «باطنى والواقع الخارجى فى مجتمعنا الحاضر متناقضين فقد  
 جعلنا همنا مواجهة هذين الواقعين كلاهما بالآخر كما حانت فرصة لذلك ،  
 ورفضنا سيطرة أحدهما على الآخر ، ولكن ليس معنى ذلك أننا نعمل فيها فى  
 وقت واحد ، فذلك من شأنه أن يؤم بأنهما أقل انفصالا وتباعدا مما هما فى  
 الحقيقة . إنما نحن نعمل فى واحد تلو الآخر .. ذلك أننا نؤمن بامتزاجهما  
 فى ما فوق الواقع إن صح هذا التعبير » (١) .

والواقع أن تاريخ الفن يعرف بعض النماذج التى سادت بطريقة تلقائية فى  
 هذا الانجاء قبل أن تصبح السير يالية مذهبا محمدا واضح المعالم ، له فلسفته .  
 ولكنها حين صارت كذلك فى خضم الربع الأول من هذا القرن استطاعت أن  
 تحتذب إليها عددا من مشاهير الفنانين أمثال « شاجال » و « بابل كيه » و  
 « ماكس إرنست » ثم فكانوا المتشبهون إليها فى كل مكان . وقد كانت أعمال

١ - أنظر مصطفى حويش ، الأسس النفسية للإبداع الفنى ، ص ٨ ، وقد نشر  
 هيربرت ريد H. Reed فى كتابه Art and Society (London 1945. p. 123)  
 بيان السير يالية Manifeste de Surréalisme الذى كتبه أنغريه بريجتون  
 A. Breton



مؤلاً. تعكس أخيلة وصورات تتجاوز الواقع الملموس، في أساليب لا يدين  
لمتقاليد أو الأشكال الطبيعية. ولقد جعلت الرغبة العارمة في إغناء الوعي —  
جعلت — السرياليين يبحثون عن الوسائل المصطنعة التي تمكنهم عن تحقيق  
هذه الرغبة، فكانوا يبحثون لأنفسهم استخدام المخدرات البعد من رقابة العقل  
أنهاء التجربة، وقد انتهى بهم هذا إلى أن صارت لوحاتهم مليئة بالرموز التي  
تشبه الأحاجي، والتي يصب على العقل الواعي إدراك مفزاعها (١).

لقد اتجه السرياليون إلى تحرير الإنسان من عبودية وسيطرة العالم  
الخارجي... ورواوا أن المدافع الدفين في أعماق الفنان هو الذي يحرك يده لكي  
ينتج معبرا عن رغباته وأحلامه وآماله. وقد يظهر هذا التعبير في صوراً سطير  
خيالية خرافية تكون في بعض الأحيان كالطلاسم التي يستصعب على المشاهد  
فهمها (٢).

والحق أن عالم الأحلام عالم رحب لا يعرف أي نوع من القيود أو الحدود  
ولا تخضع فيه الأشياء إلى منطق يؤلف فيما بينها وينظمها، كما أنه لا توجد  
حدود زمانية أو مكانية تنظم الأشياء وفقاً لها، إذ يمكن أن تجتمع في اللحظة  
الواحدة أشياء متباعدة عن حيث الزمان ومن حيث المكان، وعكس الأحلام  
في الفن من ثم لا يمكن إلا أن يكون غريباً غرابية الأحلام ذاتها.

أن مهمة الفنان في نظر السرياليين هي التعبير عن الواقع الداخلي؛ عن  
الخبرات الوجدانية، وقد يقال إن الفنانين جميعاً حتى التخليديين منهم إنما

١ - عز الدين اسمايل - الفن والانسان ١٨٥ -

٢ - محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١٧٦

يعبرون عن خبراتهم الوجدانية من خلال تصويرهم للوقائع الخارجية ، وذلك بأن يصورها الفنان ويحملها لونا عاطفيا معيناً هو لون وقعها عنده ، لكن هذا لا يرضى السرياليين ، فهم يطالبون تعبيراً مباشراً عن هذه التجارب بأنغامها الحادة والوانها الصارخة ولا مقوليتها . على هذا الأساس نفهم كيف أن مهمة الفنان ليست في أن يقدم ما يشبه الواقع ولكن في أن يقدم ما يعادله . وبذلك يدعون الفنان للتخل عن الواقع الخارجى نهائياً . ويدفعون به إلى الانطواء والحياة في الواقع الباطنى (٣) .

لننظر الآن في بعض ما أبدعه الفن السريالى انطلاقاً من وجهة نظرهم هذه : لقد ظهرت أشعار بدور في تركيبها وفي رموزها كأنها تحكى حلاً ، وكتبت الروايات التي تحاول تصوير ما يموج في لأشعور أصحابها من هواجس ورغبات مكبوتة وخاوف . كتب الروائي الفرنسي « مارسيل بروست » رواية تقع في عدة مجلدات سماها « في البحث عن الزمن الضائع » . كما كتب « جيمس جويس » رواية في مجلد ضخم بعنوان « أوليس » يحكى فيها أربعاً وعشرين ساعة فقط من حياة إيطاليا . وكان « شاجال » يعبر في أعماله عن براءة الأطفال وبعث « دي - كريمو » من جديد روعة الأسطورة . ولقد وصل الفنان « سلفادور دالى » بالسريالية إلى حد كبير من التغرب ؛ فقد أخرج دالى لوحاته من وحى جنونه بالفن وكراهيته للوساطة والوعى ، فرسم في دقة مثيرة المرأة وقد انفتحت صدرها كما يفتح صندوق فارغ ، والساكنات المعدنية تتدلى كالعجين من أعلى الجسدان ، والأسرة في الصحراء ، ورؤوس القديسين الملوخة من جلدها في صحون الطعام ، والرجل يمد زواحه فيمسك بالسحاب

١ - أنظر . مصطفى سويف . الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص ٨٧ ، وأنظر أيضاً :

Fry, R. : Vision & Design, penguin Books, 1940.

الذى يبدو على هيئة ثدى أنثى ، أو يضحك فتتصدع الأرض وتقهقرك أستار السماء من قهقهاته (١) .

وهكذا تبدو الأشياء كما لو كانت أجزاء من حلم ، مرة في شكل كاهن مزعج ، ومرة في شكل حلم متم . ومهما يكن من شيء فإن السرياليين فيما يبدو أساءوا فهم المقاصد التى جعلت فرويد ، يعطى للعقل الباطن كل أهمية . فالواقع أن فرويد كان يهتم بالنعاسة فى عالم أخفق العقل والمنطق فيه عن تجنبه ويلات الحرب ، وعن قيادته إلى ير السلام ، ومن ثم فقد إيمانه بالعقل فى قدرته على الوصول إلى الحقيقة ، وراح يبحث عن بديل يمكن أن يوثق فى مقدرته . وقد كان العالم الباطن عنده هو هذا البديل . وفى هذا الصدد يقول فرويد ، إن العقل الباطن يهبنا حقيقة أصدق من الحقيقة العليا ، فى حين يعمل العقل الواعى بذهن تقليدى غي بدليل أن العقل عجز عن تفادى الكوارث والحروب . ، وقد زعم « هريشون » فيما يتصل بنشأة السريالية أنها قامت على مبدأ تبخيس الناس فى الحروب .

ترى هل نجح السرياليون فى تطبيق مبادئ التحليل النفسى كما قدمه فرويد ؟ هذا هو ما سنعالجه حيننا نقارن بالنقد النظريات التى نسرت عملية الإبداع الفنى .

#### الاشعور الجمعى عنه يولج :

اتفق يولج مع فرويد بأن الاشعور هو منبع الإبداع الفنى ، لكنه اختلف عنه فى الحديث عن الاشعور ، ففى حين أن معظم اللاشعور مكتسب وشخصى

١ - عز الدين أسماعيل . الفن والانسان ص ١٨٦

٢ - نفس المرجع . ص ١٨٦-١٨٧

عند فرويد نراه يتألف من قسمين عند يونج ؛ أحدهما شخصي والآخر جمعي  
انتقل بالوراثة إلى الشخص حاملا آثار خبرات الأسلاف . وهذا القسم الأخير  
والاشعور الجمعي ، هو مصدر الأعمال الفنية العظيمة .

والواقع أن يونج استنتج وجود الاشعور الجمعي وأولويته في إبداع العمل  
الفني من وجود مظاهر الاشعور الجمعي في الأحلام وعند النمايين وفي بعض  
الأعمال الفنية . وذهب بناء على هذا إلى « أن الفنان يمثل الإنسان  
الجمعي Collective man الذي يحمل لاشعور البشرية ، وبشكل الحياة  
النفسية الإنسانية ، (١) .

ويفسر يونج عملية الإبداع الفني بالسحاب المبيد من رموزه الاجتماعية  
التي كان متعلقا بها في الخارج ، نتيجة لأن الأخيرة لم تعد تصلح لأداء مهمتها  
وذلك لما أحدثه تطور المجتمع . وينجم عن هذا الانسحاب أن يتجه  
المبيد إلى داخل الشخصية ، ويحدث أحيانا أن يشير أعين مناطقا ، فتبرز  
بعض كوامن الاشعور ، ويشهدا الأشخاص العاديون في الأحلام ، ويشهدا  
العابرة في اليقظة ، ويتعلق المبيد بهذا البعض الذي برز ، ويزيده بروزا ،  
بأن يملئه على الفنان ليخرجه في أعماله الفنية رمزا يبدو آمنا في وضوح  
الشعور ، فلا نلبث أن نتعلق به بدلا من الرمز المنهار (٢) .

وعلى ذلك فقد يحدث أثناء الأزمات الاجتماعية عندما ينهار الرمز الذي  
يقده المجتمع أن تظهر بعض مكونات الاشعور الجمعي في أحلام الأفراد ، إلا  
أن من شأن الفنان أن تظهر عنده بعض مكونات الاشعور في اليقظة على حين يراها

١ - زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ، ص ١٩٢ .

٢ - مصطفى سويف . الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص ٨٥ .



غيره في المنام . وتبعاً لذلك فإن الفنان لابد من أن يشبع الحاجة الروحية للجمهور الذي يعيش في كنفه ، بمعنى أنه لابد من أن يضطلع بمهمة إعادة التوازن النفسي إلى الحقبة التاريخية التي ينتمي إليها . (١)

ويذهب يونج إلى أن مجرد الاستعداد الخاص الذي يديه الفنان الموهوب يعني تركيزاً للطاقة في اتجاه معين ، مع شئ من الفراغ ينتج عن ذلك في جانب آخر مسن جوانب الحياة ، والنتيجة طبعاً أنه بقدر نبوغ الفنان في فنه تسوء مظاهر نشاطه الأخرى ، في معاملاته وفي تفكيره العملي وفي حياته الاجتماعية بوجه عام . فالمسألة إذن أن لدينا كمية محدودة من وحدات النشاط ولنفرض أنها مائة وحدة ، فإذا قسمناها بالتساوي بين نواحي نشاطنا المختلفة عشنا أسوياء أما العبقري فإنه يخصص معظمها ، ستين أو سبعين ، وقد يخصص تسعاً وتسعين وحدة لأعماله الفنية إذا كان مثل شكسبير ، وتكون النتيجة طبعاً أن ما يتبقى لا يكاد يقوم بمطالب النشاط الأخرى (٢).

إن الفنان يملك من ناحية نزوعاً وشرباً عادياً نحو السعادة والرضا والطمأنينة في الحياة ، ولكنه يملك من ناحية أخرى هوى عنيفاً عارماً للإبداع قد يستبد به أحياناً إلى الحد الذي يقهر معه شتى رغباته الشخصية ؛ ولعل هذا هو السبب في أن حياة معظم الفنانين قلما تخلو من سخط ونعس ودrama ، حتى لقد وقع في ظن البعض أن الحظ السيئ لابد من أن يلزم الفنان العبقري . ولكن السر في شقاء الفنانين ليس هو حظهم السيئ أو مصيرهم البائس ، بل هو نقص الجوانب الشخصية في حياتهم البشرية العادية . . . إذ لما كانت القدرة الإبداعية التي تسيطر

١ - ذكرها إبراهيم : مشكلة الفن . ص ١٩٢ - ١٩٤

٢ - مصطفى سوبت . الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص ٨٦

على الفنان لا يد من أن تؤدي إلى تركه طاقته الحيوية في اتجاه معين ، مما يقرب عليه حدوث فراغ في جانب آخر من جوانب حياته ، فإن دوافعه البشرية العادية سرعان ما تصبح ضعيفة هزيلة سيئة (١) .

ولعل هذا هو ما عناه يونج بقوله : إن تمتع الفرد بموهبة خاصة إنما يعني إنفاقه للطاقة الحيوية بشكل زائد في اتجاه معين ، واضطراره بالتالي إلى الإخفاق في جوانب حياته الأخرى ، حيث لا يكون لها نصيب معقول من طاقته الحيوية التي أنفقتها في وجه تفوقه وموهبته ، (٢) .

والجدير بالذكر أن دور الواقع الاجتماعي عند يونج لا يظهر إلا في مهمة واحدة هي مهمة الدفع إلى الإبداع ، وذلك عندما يحدث به أي تغير ينجم عنه تخلخل الصلة بينه وبين رموزه التي كانت معلقة عليه من ناحية ، وعلى اللاشعور الجمعي من ناحية أخرى . فتكون النتيجة اندفاع اليبس إلى داخل الذات يتعلق بما يبرز من اللاشعور الجمعي في أعماقها ، نتيجة لهذا التخلخل . فمادة الإبداع إذا هي اللاشعور الجمعي (٣) .

ويرى يونج أن الفنان العبقرى يتراجع عن الحاضر الذي لا يرضيه ؛ ويعود القهقري باحثاً في اللاشعور الجمعي عن النماذج البدائية ومضى خير ما يدرأ الاختلال الشائع في روح العصر . ورأيه السابق هذا يترابط مع رأيه عن حركة لتاريخ ؛ ذلك لأن يونج رأى أن الغيرات التاريخية لا تعني تقدماً للإنسانية ، ولا مجرد استعداد نحو التقدم أو الإيمان بجديد ، وإنما تعني تقلب

١ - زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٠٢-١٩٣ .

2 - jung, C.G : Modern Man in search of a soul Kegan Paul, 1944, p. 190.

٢ - مصطفى سوفي : الأحاسيس النفسية للإبداع الفني ، ص ١٨٢ .

اللاشعور الجوى لتخرج منه بنموذج بدائى تعلق عليه رمزاً جديداً . وبذلك تحصل على انزان قد يكون جديداً من الناحية الشكلية ، لكنه قديم فى مضمونه ، قدم الآثار المتخلفة عن أسلافنا السابقين . ومن هنا كان إصلاح الخاضر عند يونج لا يتم إلا بالرجوع إلى الماضى (١) .

تحدث يونج عن الإسقاط باعتباره السبيل إلى الإبداع ؛ فذكر أن الإسقاط هو العملية النفسية التى يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التى تطام عليه من أعماقه اللاشعورية ، يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها غيره . كما ذكر أن الفنان يحتاج إلى قوة يحس بها لا شعوره هى قوة الحدس ، وهو يستخدم كلمة الحدس للدلالة على مضمون اللاشعور فى البقطة . فبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشعرك ، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً إياه فى شيء خارجى هو هذا الرمز .

ويرى يونج أن البحوث النفسية لا يمكن أن ترقى إلى درجة فهم جوهر الفن بوصفه نشاطاً إبداعياً ، ولعل هذا يتفق مع ما سبق أن أشار إليه فرويد ، إلا أن يونج يرى أن حل هذا يقتضيها إنتاج منهج فى التطبيق من أجل فهم أعمق للفن (٢) .

...

١ — يمكن الرجوع فى هذه النقطة وغيرها إلى مؤلفات يونج

1 — The integration of the personality, Kegan paul. 1941.

2 — Modern Man in starch of a soul, Kegan paul. 1941.

3 — Contributions to Analytical psychology, Kegan paul. 1942.

2 — jung; C.G : Modern Man in Search of a soul; p. 1:2.

لنتنظر الآن في إجابات فرويد ويونج على ثلاثة من خمسة تعلق بمشكلة الإبداع الفني ، لكي ندرك بوضوح الاختلافات بينهما .

فهن السؤال : من أين تأخذان هذه الصور والمعاني التي يضمنها أعماله ؟  
أجاب فرويد ويونج بأن الإبداع الفني يرجع إلى اللاشعور مع اختلافها في تحديد اللاشعور ، ففي حين يرى فرويد أن اللاشعور يعود إلى الفرد ، فإن يونج يرى أنه موروث يفقدو إلهاماً من أسلافنا البدائيين نتيجة لما تركته خبرات الحياة في نفوسهم من أثر .

وعن السؤال : لماذا يبدع الفنان ، وما هي علة عملية الإبداع ذاتها ؟  
أجاب فرويد أن علة تكبر في ضغط مركب أوديب Oedipus Complex أو الرغبات الشبقية المكبوتة من الحياة النفسية لدى الفنان من جهة ، وفي ضغط الواقع الخارجي عليه من جهة أخرى . ومحاولة الفنان أن يجد في الفن وسيلة الغشباع الخيالي لبعض حاجاته . وأجاب يونج أن علة الإبداع الفني المتمثل في تقلب اللاشعور الجمعي Collective unconscious في فترات الأزمات الاجتماعية ، مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى النفس-إن ويدفعه إلى محاولة الحصول على اتزان جديد .

وعن السؤال : كيف تتم عملية الإبداع ؟ أجاب فرويد بالتسامي ، وأجاب يونج بالانسحاب اللبido Libido من العالم الخارجي وارتداده إلى داخل الذات وما ينتج عن ذلك من اضطراب في مادة اللاشعور الجمعي التي تتألف مما يسميه بالنماذج الرئيسية Archetypes واستعان بعملية الإسقاط Projection التي تتركز عنده على الحدس Intuition (١) .



ألا أن يوفق اتفق مع فرويد في أن التحليل النفسي لا يمكنه أن يكشف  
عن طبيعة الإبداع الفني ، فالقن هو الميدان الأوسع الذي لا تزال تحتفظ فيه  
بمجامع القدرة المطلقة للفكر (١) .

---

1 — Freud, S. : Totem & Taboo (The basic writings of  
Sigmund Freud trans, by A.A. Brill, New York 1938. p. 877.

## الباب الثاني

### نقد وتعليق

- ١ - نقد نظرية الالهام أو العبقرية .
  - ٢ - نقد النظرية العقلية .
  - ٣ - نقد النظرية الاجتماعية .
  - ٤ - نقد النظرية السيكلولوجية .
- أولا : النقد الموجه الى فرويد وتابعيه من مدرسة التحليل النفسي .
- ثانيا : النقد الموجه للحركة السوفيالية في الفن .
- ثالثا : النقد الموجه الى يونج



## البا شيب الثاني

### نقد وتعليق

وبعد أن عرضنا للنظريات المفسرة للإبداع الفني بإسهاب كبير ، قارئين  
لأنصار كل نظرية عرض ما يروقه ، دون أدنى تدخل من جانبنا ، فإنه يمكن  
لنا الآن أن نضع هذه النظريات تحت فحص نقدي دقيق ، يتناسب مع دقة  
مسألة الإبداع ، ذاتها ، لكي نخالص في النهاية إلى تقرير رأى مناسب أو  
نظرية مناسبة .

١ - والواقع أننا نرفض رفضاً قاطعاً ، نظرية الإلهام أو العبقرية ،  
ذلك لأننا لن نفيد شيئاً ، ولن نستفيد العلم بدوره شيئاً ، من كل تلك الأقوال  
والأحاديث الطويلة التي يسردها علينا الفنان أو مؤرخ سيرته ، حينما يصف لنا  
حالات الغيرة أو الوجد الصوفي أو الفسوة الإلهية التي عاها الفنان أثناء تلقيه  
لروح أو الإلهام كما أننا لن نستطيع أن نكشف عن حقيقة أو طبيعة عملية  
الإبداع الفني أمام أفاس يتحدثون عن تأثير شياطين ملهمة ، أو تدخل قوى  
خارقة ، أو الانسياق لرؤى وخیالات خفية ، أو الوقوع تحت تأثير سحر  
غريب أو سر مستغلق . وإن نستطيع بالتالي أن نعرف حقيقة وميض أو بريق  
أو اشراق أو فيض أو مصادفة وغير ذلك من ألفاظ مبهمة يستخدمها أنصار  
هذه النظرية .

وواضح تماماً أن مثل تلك الألفاظ أو غيرها التي قصد بها أنصار نظرية  
الإلهام أو العبقرية تفسير وتوضيح لفازيتهم ، وبالتالي تفسير عملية الإبداع



الفن : لا تؤدي سقاً إلى التفسير والتوضيح بقدر ما تؤدي إلى الغموض والاضطراب وعدم التحدد .

وهم ينادون بالاستسلام للخيال والأحلام ، ذلك الاستسلام الذي روج له الرومانتيكيون على وجه خاص ، وغيرهم من أنصار هذه النظرية ، ونحن نقول لهم إن الإبداع الفني يستلزم التنظيم والتوجيه والقسوة على الحكم لا الهذاء والحلوسة والاستسلام للخيالات ، فإن التجربة لتظهرنا على أن لدى بعض المراهقين والحواء والنساء من التصورات الخيالية ما تزرخ به رؤوسهم ، فلماذا لم ينتج هؤلاء فنا ؟

كما أن الحلم بما فيه من شطحات وتحولات لا يمكن أن يقود العمل الفني من أوله إلى آخره ، فقد بين فرويد كيف أن الحلم غير مترابط كما نرويه ، وأنه مكون من لحظات متتابعة فحسب لا تبعاً بترتيب زمني أو مكاني ، وأن الربط بين هذه اللحظات لا يشوف في الحلم نفسه ، بل هو من صنع عقلنا المتيقظ ليضفي على الحلم نوعاً من المعقولة . أضف إلى ذلك أن أحلام اليقظة نفسها ، وهي أكثر تماسكا من أحلام النوم ، تتقدم في وثبات تكون بعضها مشحونة بالصورة وبعضها مشحونة بالالفاظ ، ومع أن هذه الوثبات جميعاً تدور حول محور واحد ، هو الدافع إلى هذا الحلم ، فإنها إذا جمعت إلى بعضها البعض لظلت مفككة لا يتحقق بينها تكامل . وينتج عن ذلك أنه لا بد من جهد اليقظة كي نخلق من الحلم فناً ، ولا بد أضواء العقل أن يتقد في الأحلام ليعيد تنظيمها وربطها وخلقها في فن أو إبداع فني .

معنى كلامنا السابق أن الخيالات والأحلام تتضمن في ثناياها إلهامات توجه الفنان نحو إبداع فني ما ، ولكن الفنان يحدد نفسه مضطراً إلى النفاذ إلى هذه

الخيالات وتلك الأحلام بنور العقل ، كي يخلق من تلك الإلهامات غير المنتظمة فنا ما . وهذا يعنى أن للعقل دورا هاما . إلا أننا إذا أرجعنا الأحلام والخيالات إلى أصولها التى تكوّنت عنها فإن يبقى الأحلام أو الخيالات أى دور فى ميدان الإبداع الفنى .

مما لا شك فيه أن الأحلام بمثابة استمرار أو عكس لأمور اليقظة ، أو لأمور الوعى ، وأن اللاوعى هو نتاج الوعى ، كما أن الخيال لا يمكن أن يتكون إلا عن واقع واعى وفى هذا يقول بروانكاريه : إن العمل اللاواعى لا يتكون ما لم يسبقه ثم يتبعه فترة من العمل الواعى ، (١) ويقول كانون : إن التفكير الطويل فى موضوع ما ، وإعطاءه فرصة النضج فى الذهن فى حالات النوم والراحة ، ينتهى عند أكثرية الباحثين وطلاب العلم ، بإلهامات وحلول مفاجئة ، كأنها فى العقل ناحية تعمل فى الخفاء أو على هامش الفكر ، وتحمل إلى الذهن الواعى نتيجة عملها فى أوقات مختلفة تسمى حالات الإلهام ، (٢) .

وعلى هذا النحو إذا كان على الفنان أن يحسك بالالهامات التى قد تأتية عن طريق الحلم والخيال ويتأملها بعقله ، فإنه يعلم تماما أن تلك الإلهامات المنبثة فى الحلم والخيال ليست إلا انعكاسا لأمور فكري فيها بعمق ولم يجد لها حلا أو مخرجا ملائما يعكسه فى فن ما ، فظلت حبيسة فى ذهنه ، مستمرة نحو التخمر والنمو ، حتى تظهر فى صورة حلم نوم أو حلم يقظة أو خيال ، وكأنها جديدة كل الجدة ، وهنا نستطيع أن نقول لآلو من أن الإلهام لا يحدث فجأة

---

1 — Cavillier; H. : Manuel de philosophie, Tome 1, paris, 1931. p. 595.

2 — Cannon, W. : The way of investigation. ch v. p. 75

ولكنه ، رأس مال يتجمع تدريجيا ، (١) . وقول فروتيمر من ، أن انشئين ظل  
معينا بمشكلته العلمية الرئيسية لمدة سبع سنوات « (٢) والخلاصة إن الإلهام  
المفاجيء ، ليس إلا وليد التفكير المضنى المتواصل ، وأن الفكر سابق على الحلم  
وعلى الخيال ، سواء أكان هذا الفكر قبل *apriori* - أم بعده .

والثابت أن جميع الناس يحملون وجميعهم يتخيلون ، وربما كانت أحلام  
وخيالات بعض المرامقين أغنى وأعمق من خيالات وأحلام الفنان ، ولكن  
ذلك لا يؤدي إلى النتيجة القائلة إن كل الناس فنانون ... فلماذا ؟ يبدو أن  
الامر يتطلب أسورا أخرى أكثر من الأحلام والخيالات .. إنه يتطلب  
القدرة على التنظيم ، والقدرة الهائلة على التركيب ، والقدرة الفائقة على  
التنفيذ .

وإذا كانت القدرة على التنظيم والقدرة على التركيب ، من القدرات العقلية  
والفكرية التي لا بد أن نسلم بوجودها في عملية الإبداع الفنى ، وإذا كنا قد  
بيننا أهمية الدور الذى يقوم به العقل ، فيبقى أن نناقش مسألة التنفيذ أو  
الآداء *L' exécution* .

والحق أن القائلين بنظرية الإلهام أو العبقرية أغفلوا تماما مسألة الآداء أو  
التنفيذ ، مع أهمية هذه المسألة القصوى فى اكتمال العمل الفنى ، بحيث بعد هذا  
عبءا كبيرا فى نظريتهم فبدون الآداء أو التنفيذ لا يمكننا أن نقرر أن إبداعا  
فنيا ما قد حدث ، أو أن إلهاما غبيا قد تحقق ، بل سيبقى الإلهام - أعمات

---

1 — Lalo : Introduction - a l'Esthétique, ch 1. p 17.

2 — Wertheimer; M : Productive thinking, New york and  
London, 1945. p. 103.

والابداعات داخل الذات وكأنها غير موجودة ، طالما أنها لم تتحقق في الخارج . إن ما يميز الفنان عن غيره من الناس هي قدرته على تجسيد أفكاره في فن ما ، فإذا انعمت هذه القدرة لم يعد غفانا وإنما انخرط في جماعته الناس .

ونحن لا نكتفى هنا ببيان أن التنفيذ هو ما يميز الفنان عن غيره من الناس ، بل نضيف أن الفنان كثيرا ما يغير من أفكاره أثناء التنفيذ أو الأداء ، وذلك حينما لا تطاوعه المادة ، أو حينما يرى أن عمله يقتضى إضافة هنا أو تعديلا هناك ، أو حينما يطرأ عليه أثناء الأداء فكرة جديدة غير تلك التي بدأ بها — وإن كانت امتدادا أو معارضة لفكرته الأولى قبل التنفيذ — فتقوده إلى تحقيق أفضل ، أو عمل أجود وهكذا .

ولهذا قلنا أن إغفال عنصر التنفيذ أو الأداء يعد عيبا رئيسيا من عيوب نظرية الإلهام أو العبقرية وهي في اهتمامها بالغيبيات والقوى الخفية والشياطين الملهمة قد أوصدت الباب أمام عنصر رئيسي من عناصر الإبداع الفني ألا وهو عنصر الأداء أو التنفيذ .

نحدث أنصار هذه النظرية عن أن الإبداع الفني يسـرب من كل سيطرة بشرية ، وأن الفنان أسير لإله أو شيطان يمتلكه ، يكون أداة طيعة في يده ، أو قاهلا فريدا لشق التأثيرات الإلهية أو حتى الشيطانية . وأن الفنان يصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فوق الطبيعة ، لا حرية له ولا اختيار (١) ، وأنه ليس أكثر من وسيط بين عامة الناس وقوة غامضة تفوق

---

1 — Max Shoen : Art and Beauty, New York 1932, p 67.



البشرية أو روح أبدية أو بمعنى آخر إله . (١) كما تحدّثوا عن أن الإلهام يشرق على الفنان في لحظة لا تكثر بفكر أو إرادة ، حيث تتهاوى سيطرته على نفسه ، وتنمحي إرادته أمام إنقجار فجائي (٢) ، حين تدعمه لحظات الإبداع الفجائية التي وصفها كلاي Clay بأنها تصطبغ بأزاعات انفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات المادية للعقل والشعور ، بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها (٣) . وغير ذلك من الأقوال التي عرضنا لها تفصيلاً أثناء عرضنا لهذه النظرية . وهي جميعاً تتفق على تصوير الفنان على أنه شخص سلبت إرادته ، وإوقف عقله ، وجمدت إحساساته ، إنتظاراً لانهار سبل الإلهام عليه من قوة خفية لا نعرف ولا يعرف هو حقيقتها .

ويبدو أن هذه الأقوال وأمثالها كانت ثقلاً مباشراً دون أدنى فهم عن أفلاطون ، ويكفي أن نذكر هنا بعض فقرات كتبها أفلاطون ، لكي تكتمل صورة الفنان وقد سلبت إرادته وانمحي عقله ، وعلى نفس الدعوة التي ساقها أنصار هذه النظرية في العصور الحديثة والمعاصرة . يقول أفلاطون « إن براعتك في الكلام عن هوميروس لا تعزى إل فن... لكنها تأتيك من قوة إلهية تحركك ، ويقول في فقرة أخرى « إن شعراء الملاحم الممتازين جميعاً لا يذوقون بكل شعورهم الرائع عن فن ولكن عن إلهام ووحى إلهي » . ويذكر أيضاً أن « الشعراء الغنائيون لا ينظمون أشعارهم وهم منتبهون ، إذ حينما يبدأون اللحن والتوقيع يأخذهم هيام غميق ، وينزل عليهم الوحي الإلهي » كما يذكر أفلاطون أن « كاهنات باخوس... ، عندما ينزل بهن الوحي الإلهي يهدين ولا يعين » ويذكر أن « الشعراء كائن

١. آلان روب جرية: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، مراجعة

لويس عوض ، ص ٢٠ - ٢١

2 — Marshoen : Art and Beauty p. 67.

أثيرى مقدس ذو جناحين ، لا يمكن أن يتذكر قبل أن يلهم فيقتد صوابه وعقله ، وما دام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر ، . ويذكر أن « الإله يفقد الشعراء صوابهم ليتخذهم وسطاء... وهؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم ، وأنه الإله نفسه هو الذى يكلمنا ويحدثنا بأنفسهم... ويذكر كذلك أن الشعراء وما هم إلا مترجمون عن الآلهة ، كل عن الإله الذى يحل فيه ، (١) .

واضح إذن أن صورة الفنان المألوف الإرادة المنمى الوعى كانت موجودة عند أفلاطون وعنه أخذنا أنصار هذه النظرية ، ولكن لاذا نقول أنهم نقلوا عبارات أفلاطون دون فهم ؟ لقد استند أفلاطون إلى أسطورة يونانية تحكى وجود تسع إلهات لكبير الآلهة زوس هن ربات الفنون ، وكل ربة من هذه الربات تختص برعاية فن معين ؛ فله شعر ربة ، ولله خطابة ربة ولله دراما ربة ... وهكذا ، ومن هنا نقيم قول أفلاطون من أن كل فنان إنما يعرج عن الإله الذى يحل فيه ، . ترى هل قبل المحدثون والمعاصرون هذه الأسطورة ؟ أعنى هل قبلوا وجود تسع ربات للفنون أم زادوا عددها وغيروا طبيعتها أم قللوا هذه الأعداد ؟ هذا ما لم يتضح فى كتابات أنصار هذه النظرية ، هل نستطيع أن نقرر أنهم زادوا المسألة غموضاً فلم يتحدثوا عن عدد أو طبيعة القوى الإلهية أو الغيبية أو حتى الشياطين الملهمة ، ومعنى هذا أن بقى مصدر الإلهام عندهم — غامضاً وغير عدد ، وأكثر اضطراباً بما نجده عند أفلاطون .

لقد كانت الدولة أيام أفلاطون مدينة تسمى دولة المدينة City - State .

١. أنظر أفلاطون : محاورة أيون أو غير : زيادة ، ترجمة محمد صقر خفاجة وسهير

وكان العدد المناسب لهذه الدولة المدينة في حدود مائة ألف نسمة ، هل إننا نجد أرسطو ذاته يشترط ألا يتجاوز سكان الدولة مائة ألف نسمة بأية صورة حتى لا يختل نظامها (١) . فإذا افترضنا أن عدد الفنانين في حدود تسعين ، وربات الفنون تسع ، فإن كل ربة إذن تستطيع أن تلهم حوالي تسعة كتوسط حسابي . ولكن ماذا نقول عن عالمنا المعاصر وقد تمكنت وسائل الاتصال من اجتياز الحدود ، وأصبح من السهل على الإنسان الشرقي تماماً أن يعرف الفنان الغربي والعكس ، وأصبح عدد الفنانين لا عد له ولا حصر ، هل نقول أن هناك آلهة ملهمة كثيرة تتوافق مع هذه الكثرة ، أو نقول أن كل ربة من ربات الفنون القسمة قد زادت أعبائها حتى يتم إلهام كل فنان ، أو نمكني بالقول بأنها قوى خفية وحسب دون أن نحدد أعدادها كما زعم بعض أنصار هذه النظرية ؟ أم ماذا بالضبط ؟

---

(١) علي عبد المظني محمد : الفكر السياسي للفن ، دار الجامعات المصرية ، الاسكندرية ١٩٧٥ ص ٦٨ . وانظر لمزيد من المعرفة بدولة المدينة الاغريقية والفكر السياسي لدى الاغريق .

- 1 — Fowler : City State of the Greeks and Romans
- 2 — Barker; E. : Greek political theory; London 1925.
- 3 — Farrington; B. : Science and politics in the ancient world, New york 1902.
- 4 — Willoughby; W. : political theories of the ancient world, New york 1903.
- 5 — Geiser, K.F. & Jazi, O. : political philosophy From plato to jermy Bentham. New york 1927.
- 6 — Marry ; R,H. : The history of political Science from plato to the present. New york 1926.

الواقع أن أسطورية أفلاطون - رغم أننا لا نوافق عليها - هي أشد تماسكا من الأسطورية المعاصرة . فهي متناقضة وغير علمية وينقصها كل شيء ، ما دامت ، لا تعتمد على واقع أو فكر أو علم .

وإذا كان الفنان لا يتوقف عن إبداعه الفني ، وعن إنتاجه الفني ، إلا بعد أن يحدث له - خلل فكري أو جسمي أو عصبي ، وإذا كان لا يقعد عن الإبداع الفني لفترة إلا لعدم تبلور الفكرة في ذهنه ، أو أن المادة لا تطاوعه على تجسيد فكره . أو لمزيد من البحث والدراسة ، فإن نظرية الإلهام أو للعبقرية لا تقبل هذه الآليات ، وتحويلنا إلى سبب خفي كمعادتها ، عنه يتوقف . الفنان إما لفترة وإما إلى الأبد ، هذا السبب الخفي هو منع ربة فن أو الشيطان الملمم الإلهام عن الفنان لفترة أو للأبد . وأفلاطون مشغول عن هذه الفكرة أيضا وعنه أخذما أنصار هذه النظرية وروجوا لها ، فأفلاطون هو القائل بأن « توينيخوس .. الخالكيدى الذى لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر ، ... نظم نشيد أبولون الذى يتغنى به الناس جميعا ، وقد يكون أروع الشعر الغنائى كله ، وهو من إبداع ربة الشعر .. فهذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان ولا من نظم البشر ، لكنه سمارى من صنع الآلهة » (١) .

ويعنى هذا أن توينيخوس فى حد ذاته ليس فنانا عبقريا ، إلا فى وقت واحد هو الوقت الذى ألهمته فيه ربة الشعر نشيد أبولون ، وعدا هذا الوقت وحينا توقفت ربة الشعر عن أن تعيده بالإلهام ، تخبط فى قصائده ، أو توقف ، فلم يصبح عبقريا ، وزالت عنه صفه كونه فنانا مبدعا .

وهكذا نتمنى بنا هذه النظرية إلى تصوير الفنان على أنه مسلوب الإرادة



ملقى العقل ، لا حرية له ولا اختيار . لا يسدع ولا يعمل إلا إذا تم إلهامه من قوى غيبية . وهذه القوى الأسطورية هي التي توقف الفنان لفترة أو للأبد لأسباب خفية هي الأخرى . ونحن مضطرون لأن نقرر أنها أسباب خفية ، لأن هذه النظرية لا تبين سبب المنع أو المنع ؛ وقررنا نفترض أن الآلهة ربما غضبت مع الفنان فمنعت عنه الإلهام ، ثم تصالحته وصفتت عنه فأعادت له الإلهام ، ثم هي تغضب مع فنان آخر إلى الأبد فتوقفه عن الإبداع إلى الأبد وهكذا . وهي مسائل بالطبع خرافية وأسطورية تتفق مع خرافية وأسطورية النظرية كلها .

كانت الآلهة عند اليونان تعيش فوق جبال الأولمب ، وعلى قممها البشر إلى حد كبير ، فهي تأكل وتشرب وتلهو وتمرح وتغضب وتفرح ... وهكذا ، وطبقا لهذا التصور الأسطوري للآلهة عند اليونان . يمكن أن يغضب إله عن فنان فيمنع عنه الإلهام أو العكس ، ولكن كيف قبل المحدثون والمعاصرون هذا التصور الأسطوري القديم ، ولقد فضح التصور عن الإله كثيراً بفضل الأديان السماوية الثلاث على الأقل ؟ إن قالوا أنهم لم يقبلوه فيماذا يفسرون توقف الفنان نهائياً أو إلى حين ، وإن قبلوه فقد وقعوا تحت فكر خرافي دفين لا يقبله الدين فضلاً عن العقل .

ولنمض الآن إلى نقد آخر خرافة من خرافات هذه النظرية ، ألا وهي خرافة ما سماه أنصار هذه النظرية بالاصالة وما يرتبط بها من وحدة وانفصال عن المجتمع وعن الآخرين : « فاحساس الفنان بالاصالة لا يسد وأن يقتنن بالاشعور بالوحدة ، » (١) كما أن « الاصالة تعطى نوعاً من الانفصال

1 — Bayer; : Traité d'Esthétique, paris 1955, p. 195.

discontinuité (١) وتفسير ذلك طبقاً لهذه النظرية سهل ويسير ، إذ الفنان وهو يتلقى إلهاماته من إله أو شيطان ليس بحاجة إلى مجتمع أو إنسان آخر أو طبيعة خارجية جمالية.. أنه يعيش وحيداً غريباً منفصلاً عن كل علاقة ، بعيداً حتى عن عقله ، مملوك الإرادة ، منتظراً البرق السحابتى أو الرعد الشيطانى .

لقد قررت هذه النظرية أن الفنان مخلوق أصيل كل الأصالة ، وكأنما هو موجود إلهى قد هبط من السماء وأن سر أصالته كامن فى أن فيه غير منبثق عن فن إنسان آخر ، غير خاضع لمجتمع أو تاريخ ، وغير مقيد بقوانين أو قواعد ، وأن فن الفنان يساطة لا يرتبط بزمان أو مكان ، وأنه خلق من العدم ، دون أدنى مقدمات أو إلهامات أو وسوس ، فهو من ثم حدث مبتكر ، مر جديد يذيعه علينا الفنان لأول مرة ، لم يكن فى الإمكان التنبؤ به سلفاً ، (٢) .

وبحق لنا أن نقسامل هنا كيف تتفق هذه الأصالة التى ذكرها أنصار هذه النظرية مع تصور فنان مملوك الإرادة ، فاقد الوعي ، هو مجرد قابل للإلهامات ، أو وسيط بين إله وشيطان وبين بشر ، أو مررد لفن إلهى دون أدنى تفكير واختيار ، كيف تتفق هذه الأصالة مع تصور فنان لا تهم هذه النظرية ببيان قدرته أو لا قدرته على الأداء والتنفيذ ، وكأن الإله أو الشيطان هو الذى ينفذ عن الفنان السلبي هذا أعماله .

لندرس الآن كل عبارة من العبارات التى أوردتها أنصار هذه النظرية فى

1 - Polin, R. : De l'originalité dans l'art, Revue des Sciences Humaines, juillet - Sep - 1954.

2 - Bergsen, H. : La pensée et le Monvant, p. 14.

تقرير عن فكرة الأصالة هذه ؛ فأول عبارة هي « أن الفنان مخلوق أصيل كل الأصالة » مجرد عيب أجوف ، فكيف يكون الفنان أصيلا وهو لم يبدع أي شيء ، ولم يفعل أي شيء ؛ فالآداء أو التنفيذ ليس هاما ، وهو بسيط أو قابل سلب ، وهو لا يبدع إلا حين يلهمه الإله أو الشيطان ، واستمراره وتوقفه في عمله ليس بيده ، ونبوغه أو تقصيره أو إبداعه لا يرجع إليه . فحسب منطق هذه النظرية ، تكون ربوات الفنون أو الآلهة أو الشياطين المهمة — لا الفنان نفسه — هي وحدها الأصيلة ، إذا جاز لنا أن نضيف إليها التنفيذ اليدوي أو الحركي أو اللغوي ، والآداء الذي يرتبط بالمادة .

ويتضح من ذلك فساد العبارة التالية : « كأنما الفنان موجود إلهي قد هبط من السماء » فليس ثمة أدنى تساوق بين إله خالق وإنسان قابل ، بين إله ملهم وفنان ملهم ، بين إله مريد وبين فنان متعذر الإرادة ، بين إله مبدع وفنان مردد للإبداع الإلهي — تقول ليس ثمة أدنى تساوق ونضيف أنه ليس ثمة تشابه قد تعنيه كلمة « كأنما » . ونتيجة أنه لا تساوق ولا تشابه ، فالعبارة إذن فاسدة .

نعم إن فن الفنان حسب هذه النظرية لن يكون منبثقا من فن إنسان آخر أو عن مجتمع ، أو تاريخ ، أو نوااميس ؛ أو زمان أو مكان . لكن نتيجة هذا لا تكون الأصالة ، إذ لا يخفى أن الأصالة لا يمكن هنا أن تنسب إلى الفنان لأنه منه ليس منبثقا عن ذاته ، وإنما هو منبثق عن إله ، أو خاضع لشيطان أو مقيد بقوى خفية غيبية ، يكون لها كل التأثير على الفنان الذي لا تأثير ولا شخصية ولا فعل بل لا إبداع له إلا إذا سمحت بذلك تلك القوى الخفية .

وليس صحيحا بالتالي أن فن الفنان قد « خلق من العدم » إنه خلق حسب

هذه النظرية ذاتها ابتداء من إله أو شيطان ، أى كان وراءه وجود ما ، هي تلك القوى الخفية التى تمسكت بها هذه النظرية وأعطتها كل أهمية .

أما العبارة القائلة ، بأن الفن حدث مبتكر ، سر جديد يذيعه الفنان لأول مرة ، لم يكن فى الإمكان التبرُّع سلفاً ، فيمكن أن تكون صحيحة إذا قلنا لأن الفن ناهى عن الذات ، النفس أو العقل . ولكنها تفقد قيمتها إذا قلنا لأن الفن إلهى ، ولما كان أنصار هذه النظرية يتمسكون بأن الفن ذو منبع إلهى ، فإن العبارة السابقة بتعطيلها مع الغيبيات تفقد تماماً كل معنى لما توقع تحت ما عددناه خرافاتنا وتدرج تحت ما رفضناه آنفاً لعدم علميته ، وعدم وقوعه تحت أى ميكروسكوب ، وخضوعه لآى إدراك إنسانى .

ومكذا تنساقط كل أركان نظرية الإلهام أو العبقرية ، وتهاوى جذرائها ، لأنها ارتكزت على رمال ، وتعلقت بأرغام ، وتشبثت بأشباح وغيبيات ، فعقدت مشكلة الإبداع الفنى وزادتها غموضاً ، فى حين كان القصد منها تفسير الإبداع وتوضيح عملياته . ونحن بدورنا لا نملك إلا أن نرفض هذه النظرية رفضاً تاماً فى كل ما جاءت به ، وأكدت عليه ، وسارت رفقته .. ولننتقل الآن إلى النظرية الثانية وهى النظرية العقلية .

...

٢ - أقام العقليون فى بيان مدى أهمية العقل البشرى فى عملية الإبداع الفنى ، فذهب جويو مثلاً إلى أن الفنان ، خالق أفكار أو موقظ أفكار ، وأنه يخلق العواطف عن طريق هذه الأفكار ، (١) . وذهب روزانكيت إلى أن الإنتاج فى ميدان الفن الخلاق - حيناً يكون - هو صورة من الإدراك



العقل ، (١) راجعاً إلى فلسفة الخاصة في الجمال التي تنحصر أن ، الجمال جزء من الفلسفة وفرع من فروعها ، (٢) وبديهي أن الفلسفة تعتمد على التأمل العقلي لا التجريبية . ومن ثم يصبح الفنان ، متأملاً بأدق معنى من معاني التأمل ، (٣) وبوزانكيت لا ينكر الدور الهام للمخيلة ، إلا أنه يرى أن هذه المخيلة ، ليست إلا العقل وهو يمارس نشاطه ، أو هي العقل وهو يعمل بحرية ، (٤) . ومن ثم تتكون لدينا صورة لفنان باعتباره ، مستغرقاً في تأمل موضوعاته يذهن متحرر من كل قيد (٥) . وأنه يعي عملة تماماً ويبدل فكره فيه ، فالوعي عند عدم أساس كل شيء ، وأساس حتى ما يسمى باللاوعي (٦) . وأن عمل الفنان ذاته ليس إلا عملية عقلية واعية (٧) .

وأكد بعضهم أن الفن هو عقل ( كانت وشيلر ) ، وربط بعضهم الآخر بين أصالة العمل الفني وبين المعقولية (٨) . بينما ارتأى شوبنهاور أنه لا إبداع بدون إرادة ، وأن هذه الإرادة تشكل نفسها في أفكار شتى ينتج عنها الفنون المختلفة (٩) . وهكذا أصبح الفن مستقداً - أولاً وبالذات - إلى معقولية

1 — Bosanquet, B. : Three Lectures on aesthetic p. 17.

2 — Bosanquet, B. : A history of aesthetic, p ix.

٣ — علي عبد المطلب محمد : بوزانكيت ، قصة المثالية في إنجلترا ، ص ٢٧٢

4 — Bosanquet, B. : Three Lectures on aesthetic, p. 29.

5 — Cannon, W. : The way of investigation p. 75.

6 — Cavillier, H. : Manuel de philosophie Tome, I p. 595.

٧ — إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٠ .

٨ — أوتسبانتيكوف : الجمال عند هيجل ، ص ٥١ .

9 — Thomas Mann : The living Thoughts of Schopenhaur, p. 187.

الصور (١) . وأصبح الفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم (٢) .

ويعزى الفضل إلى كاترين باتريك وولاس وجيلفورد في بيان كيفية قيام أو تكون الإبداع في الفكر المبدع ، فذهبت باتريك إلى أن عملية الإبداع الفنى تنجم عن الفكر المبدع ، وأنها تمر في أربع مراحل متتالية هى : الاستعداد والتأهب ، والافراخ ، وتبلور الفكرة العامة ، ثم نسج وتفصيل هذه الفكرة العامة (٣) . وعى تقابل مراحل الأعداد ، والتخمر ، والكشف ، والتحقيق عند ولاس وجيلفورد (٤) . ويجب أن نضع في ذهننا أن هذه المراحل كلها تتم قبل إقدام الفنان على التنفيذ أو الأداء ، فحتى المرحلة الأخيرة ، التحقيق أو تفصيل الفكرة العامة ، تتم في الذهن أولاً ، إذ ليس من المعقول أن يتجه الفكر من مرحلة تبلور الفكرة العامة أو الكشف ، إلى التنفيذ مباشرة ، دون أن يناقش الفكر ذاته في مسألة التفاسيل .

وإذا كانت باتريك قد دعمت أقوالها ببحوث تجريبية ، فإن جيلفورد قد أخذ على طائفة استخدام منهج التحليل العائلى لبيان كيف أن الإبداع بوجه عام إنما يعتمد على الجانب العقلى ، ولقد أضاف جيلفورد ذلك للثام عن غوامض عملية الإبداع ، وإتاح لنا كشفاً أكبر لقدرات العقل الإبداعية ، وفيها أعظم لقواء المؤثرة في عملية الإبداع . إن الفكر المبدع يتميز بالقدرة على الإحساس بوجود مشكلات تتطلب حلاً ، والقدرة على إعادة تنظيم الأفكار وربطها بسهولة ، والقدرة على إنتاج

1 - Cassirer; E. : The philosophy of Symbolic forms. p. 25.

٢ - جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٥٩

٣ - انظر :

A : Patrick, C. : Creative thought in poets, Arch, psychol. 1935

B : Patrick, C. : Creative thought in Artists. j. psychol. 1937.

4 - Woodworth, R. : Experimental psychology, p. 837.

عدد كبير من الأفكار في وحدة زمنية معينة مما ينتج فرصة أكبر لإيجاد أفكار إبداعية ، ومرونة الفكر ، وأصالته ، والقدرة على التحليل والتركيب ، والتجديد ، والتقييم الذي يتطلب اختياراً أو انتقاء (١) . وبعد أن كشف جيلفورد عن خصوصية العقل انتهى إلى أن عوامل الأصالة والمرونة ، والطلاقة ( أى القدرة على إنتاج عدد كبير من الأفكار في وحدة زمنية معينة ) هي المكونات الرئيسية للإبداع في العلم والاختراع والفنون (٢) .

...

أوجع العقليون إذن عملية الإبداع الفنى إلى العقل البشرى ، بينما رأى أنصار نظرية الإلهام أو العبقرية أن الإبداع الفنى إنما يعود إلى قوى خفية غيبية أو شياطين ملهمة . والحق أنه شتان بين النظريتين ؛ فالفسارق كبير بين نظرية تؤكد أهمية العقل ، ونظرية تفكر دوره ، بين نظرية تقدم بواقع الفكر ، وأخرى تخلق في ضباب وفوضى الأساطير ، بين نظرية تحصر الإبداع في نطاق إنسانى معلوم وأخرى «عاشت به في عالم إلهى غيبى مجهول ، بين نظرية تؤمن بالعلم ونظرية تؤمن بالخرافة .

إن فضل النظرية العقلية الكبير إنما يرجع أساساً إلى تخليص الذهن

---

#### ١ - أنظر

A : Thurstone, L.L. : «Creative Talent». j. Application of psychology, 1952. 18-37

B : Dongan & welch : Originality Ratings of Department, j. app. psychol. 1949. 33,31-43.

2 — Guilford, j. p. : Creative Abilities in the Arts, psychol. Rev. 1927. 64, 110-118.

وتحريره من كل فكر غيبي. ومن كل تفكير أسطوري، بل تحرير مشكلة الابداع الفني ذاتها من الخرافات والغيبيات التي ألحقتها بها نظرية الالهام أو العبقرية، وما عفا تميز النظرية العقلية بطابع العلية ؛ ذلك الطابع الذي يترابط مع ما قررته بسكال من قبل من أن « كل عظمة الإنسان تنحصر في الفكر » (١) الذي يتفقد ببصيرة وحدوه واتزان في كل ما يحتلجنا ، فيعيده إلى إبداع أو اختراع في علم أو فن .

إلا أننا لا يمكن أن نغفر لهذه النظرية إهمالها لعنصر التنفيذ أو الأداء الذي لولاه لما أمكن لإبداع ما أن يظهر إلى الوجود . حقاً لقد قضت هذه النظرية على خرافات وأساطير النظرية السابقة ، وأماطت اللثام عن ماهية الفكر المبدع وتغلغلت إلى داخل العقل البشري تسكف بحساسة عن قواه وقدراته وعملياته ، لكنها أغفلت عمل الفنان أو تنفيذه لفكرة ، مع أن هذا الاغفال يمثل خطوره ثانية . ولعل هذا هو الذي دعى آلان لأن يقول: إن المرء لا يتنكر إلا بالعمل ، (٢) . وأن « العمل الفني لا يمكن أن يتحقق إلا بعد أن يهجر الفنان عالم الصور والتخيل والامكان وأحلام اليقظة ، لكي يمضي نحو عالم الجهد والصناعة والحرفة والانتاج العمل » (٣) . ذلك أن الخيلة لا تعرف سوى الأمل أو التمني أو الرجاء ، أما اليد الصانعة فهي التي تقدم على التنفيذ ، فتصطدم بعوائق المادة ، وتحاول في الوقت نفسه الإلصاق إلى نداه الموضوع ، (٤) .

---

1 — Bascal, B. : pensées,

2 — Alain : Système des Beaux - Arts, Gallimard 1926, p. 34.

3 — ibid : p. 33.

4 — ibid : p. 35.



هنا يتقدم إلينا الفنان على أنه رجل صانع يخلق على ممتوعات الإنسان  
طابعا استيعابيا (١) . ويقدم إلينا الفن وهو مرتبط تماما بالصناعة حيث يكون  
الفن لباب الصناعة ، أو يكون الصناعة في أسمى معانيها ، أو العمل الذي  
يستحق عن جدارة لفظ الصنعة أو التكنيك (٢) . ولقد رأى سوريو هذه  
العلاقة الوثيقة بين الفن والصناعة (٣) وقرر أن الفنان ليس مخلوقا شاذاً أو  
كائناً فذاً وإنما هو شخص يحترف مثله في ذلك مثل العالم أو المكتشف أو رجل  
الصناعة يتخصص في أداء عمل معين ، لا بد له في سبيل تحقيقه من أن يمر  
بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف ، كما قرر سوريو - استمراراً لاتباعه هذا -  
أن الفن في صميمه عمل شبيه بغيره من الأهل المهنية الأخرى التي تستلزم  
الحرفة والدراسة والتخصص والمحاولة والخطأ والانكباب المضني على الإنتاج .  
وفي نفس المعنى يذهب فيشر إلى أنه لا بد للفنان أن يعرف حرفته ويبحث  
منه فيها . وينبغي أن يفهم القواعد ، الأشكال والحدود والأساليب التي يمكن  
بها ترويض الطبيعة المتمردة ، وإخضاعها لسلطان الفن ، (٤) .

لا يمكن إذن لعملية الإبداع الفني أن تتم بدون التنفيذ أو الأداء ، أي  
بدون النظر إلى الفن باعتباره حرفة أو صناعة ، وإلا لاسمحت الأفكار المبدعة  
حييدة الذهن البشري ، ولاصبح الفن غير موجود إلا في ذهن الفنانين ، مع  
عموية القول بأن هذا الإنسان فنان أم لا ، إذ ما هو محك الحكم بأن هذا فنان

---

1 - Jean Cassou : Situation de l'Art Moderne p. 118.

2 - Denis Huismna : L'Esthétique, p. 72.

3 - Souriau; E L'avenir de l'Esthétique p. 125.

عبرى أو فيلسوف أو عالم .. الخ ، مادام لا إبداع إلا فى العقل ، أى داخل الذهن ، دون أدنى تحقيق فى الخارج .

لا بد إذن للتفكر المبدع من أن يتجاوز عن ذاته ؛ لكي يتم التحقيق أو التنفيذ فى الخارج ، إن الإبداع لا بد من أن يمر من مرحلة ذهنية إلى مرحلة عملية تثبت فيها الفكرة المبدعة فى مادة ما ، أو تتشكل فيها الأفكار بواسطة مواد مختلفة تتفاوت بين درجات الشفافية والخصمية الممتلئة ، أى بين الصوت ( الموسيقى - الشعر ) وبين المادة الغليظة ( العمارة - النحت ) . والفنان لا ينفذ الفكرة بعقله ؛ فعقله لا يمتلئ ولا ينطق ولا يرسم ... الخ ، إنه ينفذ الفكرة بإسائه أو بيده خلال وسائط مادية ( غرشاء ... أزميل ... قلم ... بيانو ... الخ ) وهكذا تكون للمادة أهميتها وضرورتها فى عملية الإبداع .

ومن ثم فإن النقد الذى وجهناه لنظرية الإلهام أو العبقرية بخصوص إعمالها للأداء أو التنفيذ ، ينسحب بدوره على النظرية العقلية ، رغم أن النظرية الأخيرة تختلف جذرياً عن النظرية الأولى . إننا نقول لأنصار النظرية العقلية إن على الفنان أن يقطع عن الاقتصار على التفكير النظرى فى عمله الفنى ، لكي يحاول عن طريق الاسطرار مع المادة أن يخرجها إلى حيز التنفيذ .

وإذا كان أنصار هذه النظرية يقررون أن الإبداع الفنى لا جم عن الفكر المبدع ، فلنا أن نسأل هنا - بغية مزيد من الدقة - ومن أين ينجم هذا الفكر ذاته ؟ هل الفكر انعكاس للمادة كما ترى النظرية الماركسية ؟ أم أنه يوجد وجوداً فطرياً فى اللسان ؟ أم أنه جماع هذا وذاك ؟ هناك رأى يقول أن الفكرة فى العمل الفنى إنما ترد الفنان أثناء قيامه بعملية الإنتاج الفنى أى أنها تتولد وتتمو وتطور أثناء العمل نفسه .. فالفكرة لا تسبق العمل الفنى بل هي كثيراً

ما تتحدد وتتطور وتتكامل من خلال عملية الابداع ذاتها . ولهذا فإن الفنان هو من بين أصعاب الابداع جميعا أشد حاجة إلى أن ينظم المداخل بالاستناد إلى الخارج على حد تعبير لوجست كورت (١) . ومعنى هذا أن الفنان كثيرا ما تطرأ عليه أفكار إبداعية أثناء العمل ... أثناء مقاومة المادة له ... أو أثناء عدم مطاوعتها لفكرته ... أو أثناء ما تفرضه عليه طبيعة المادة من أفكار تتوافق مع تلك الطبيعة ... أو أثناء دراسته لمادته ... أو مشاهدته لها ... أو لمسه لأوتارها ... الخ والنتيجة أن المادة قد توحى للفنان أثناء العمل - وقبله في بعض الأحيان - بأفكار إبداعية .

لكن هناك من يقول إن نفوسنا الإنسانية كانت تعيش في عالم مثالي قبل أن تهبط إلى الأرض وتختص كل نفس بجسم ، وأن نفوسنا قد سبق لها رؤية وتمثل كل المثل ومن ضمنها مثال الجمال بالذات ، وأنها لا تحتاج الآن إلا لمجرد تذكر ما سبق أن شاهدته وعايته ، حيث أن المعرفة تذكر والجهل نسيان ( أفلاطون ) . وتعنى هذه النظرية أن الأفكار فطرية فينا ولا تكتسب من الخارج بأي حال من الأحوال . ورغم أن أرسطو قد وجه انتقاداته لنظرية المثل الأفلاطونية هذه ، وأنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض ، واقتنع كثير من الفلاسفة والناس بالقضاء على هذا العالم المثالي الأفلاطوني ، إلا أن كثيرا من الفلاسفة العظماء في العصور الحديثة وعلى رأسهم ديكارت قد اقتفوا إلى نفس قتيبة أفلاطون وهي أن العقل أعدل الأشياء قسمة بين الناس وأن الأفكار فطرية كاملة فينا لا تستقى من الخارج .

ولا شك أن القول بأن الأفكار تنجم عن المادة أو الواقع الخارجى يمكن

تأصيله فلسفيا بإرجاعه إلى فلسفة أرسطو ولوك وهيوم وغيرهم من الفلاسفة التجريبيين ، فلوك مثلا يرى أن العقل لوحة بيضاء ينقش عليها كل شيء من التجربة ، وأن الحواس تنقل إلينا العالم الخارجي بينما الاستبطان ينقل إلينا عالمنا الداخلي الباطني من تفكير وشمسور وإرادة وشك ... الخ (١) . والاستبطان عند لوك حمى ومن ثم تكون كل معارفنا وأفكارنا مكتسبة بواسطة الحواس يقول آرون ، إن الأفكار عند لوك مشتقة كلها من الحواس ، (٢) .

أما الرأي الثالث فهو جماع للرأين السابقين ويمكن أن نمثله في فلسفتي كانط وليبنز ، ذلك أن كانط جمع في فلسفته النقدية بين الحس والعقل معا : الأساس الحسى يتمثل في العالم الخارجى بما يبدو فيه من ظواهر ، والأساس العقلى يتمثل في ثلاث قوى ، الحساسة الصورية ، والفهم الصورى ، والنطق الصورى ، ولا بد من تضافر هذين الأساسين معا : إذا الأساس الحسى وحده يمنعنا كل ما هو مبهم ومفرد من الاحساسات ، كما أن الأساس العقلى وحده ليس أكثر من مجرد صيغ جوفاء فارغة خالية من أى محتوى أو مضمون .

إن الإحساسات تأتى من الخارج مشتقة ومبشرة وفراعية ، ثم يأتى دور العقل فيوحد بواسطة الحساسة الصورية هذه الإحساسات في صورتى الزمان والمكان ، والزمان : المكان عند كانط صورتان أو مقولتان عقليتان ، وبمسند ذلك يأتى دور الفهم الصورى فيتدخل بمقولاته المختلفة مثل العلية والجوهرية

١ - طى عبد اللطى محمد . لينتر دار الكتب الجامية الاسكندرية ١٩٧٢ ،



والحكمة والكيفية . . . الخ فيصيح تلك الإحساسات صياغة أكثر دقة ويحيلها إلى أمر أكثر معقولة وفهما .

ولكن العقل لا يتوقف عند هذا الحد ، إذ أننا نجد فيه قوة ثالثة هي قوة النطق الصورى . وتحارا . هذه القوة الأخيرة أن تربط بين الظواهر الخارجية في وحدة أعلى ، وينتج عن هذا الربط اسم العالم . ثم نحاول مرة ثانية أن نربط بين الظواهر الداخلية في وحدة أعلى ، وينتج عن هذا الربط اسم النفس . ثم نربط قوة النطق الصورى بين العالم والنفس محاولة إيجاد صلة لهما ومن ثم نتوصل إلى الله .

ولما كان العالم كفكرة لا يخضع ككل للحواس ، وكان الأمر كذلك بالنسبة إلى النفس والله ، فإنه ينبجم ثلاثة أغاليط يدرسها ثلاثة علوم نظرية : الأغلوطة الأولى هي إغلوطة العالم الذى يدرسه علم الطبيعة النظرى ، والأغلوطة الثانية هي إغلوطة النفس ويدرسها علم النفس النظرى ، والأغلوطة الثالثة والأخيرة هي إغلوطة الله الذى يدرسه علم اللاهوت النظرى . وهذه كلها أغاليط — حسب ما انتهى إليه كتاب نقد العقل النظرى الخاص لكانط — لأنها تنحصر في دائرة الحقائق *Nomina* لا في دائرة الظواهر *Phenomena* التى تخضع للجانب الحسى والعقلى معا .

إن المدرس الذى نستفيدة من كانط هو أن الإحساسات وحدها غير كافية ، كما أن العقل يتقواه الثلاثة وحده غير كاف ، بل يلزم تأزر وتعاون الجانب المكتسب مع الجانب الفطرى . وكان لينتز قد انتهى من قبل نفس النحو إلى جمع بين كون الأفكار فطرية ومكتسبة معا ، فهو قد ذهب إلى أن أفكارنا توجد وجودا بالقوة في ذمتنا ، وأما تخرج إلى حيز الوجود ~~الفعلى~~ أو التحقق بالفعل

عن طريق ما تشهده الحواس والتجربة . ومن ثم فهي فطرية ومكتسبة في آن واحد (١) يقول إميل فان بييم « إن حقائق الأعداد مثلا فطرية فينا ولكن هذا لا يمنعنا من تعلمها واكتسابها ، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالعلوم الأكثر عمقيا وعمقا ، فيالرغم من أن معرفتنا لها مكتسبة وتجريبية ، إلا أن معرفتنا الفطرية لهذه العلوم كامنة في نفوسنا » (٢) .

ويبدو من هذا أن مسألة أصل الأفكار ليست بتلك السطحية التي تناولها بها أنصار هذه النظرية . فإذا سلمنا معهم بأن الإبداع الفني ينجم عن الفكر فلنا الحق في أن نسألهم ما أصل هذا الفكر ؟ هل هو فطري كامن في العقل ، أم أنه نتاج احساسات بواقع مادية خارجي ومن ثم لا يكون فطريا كامنا بل مكتسبا بالحواس ، أم هو جماع الفطرية الكامنة والاكتساب عن عالم خارجي ؟ والقصد الذي يمكن توجيهه إلى هذه النظرية — في هذا الصدد — هو أنه كان على أنصار هذه النظرية أن يعالجوا أولا مسألة أصل الأفكار قبل أن يقرروا أن الفكر هو أساس الإبداع الفني ، أو الإبداع بوجه عام . لو كانوا فعلوا ذلك لاستطعنا أن نعرف هل العمل الفني لاحق للفكر ، أو أنه سابق عليه ، أو أنه متداخل معه ، مع التسليم لهم في كل الأحوال بأهمية الفكر القصوى في عملية الإبداع الفني ؛ حتى يتسقوا مع نظريتهم العقلية .

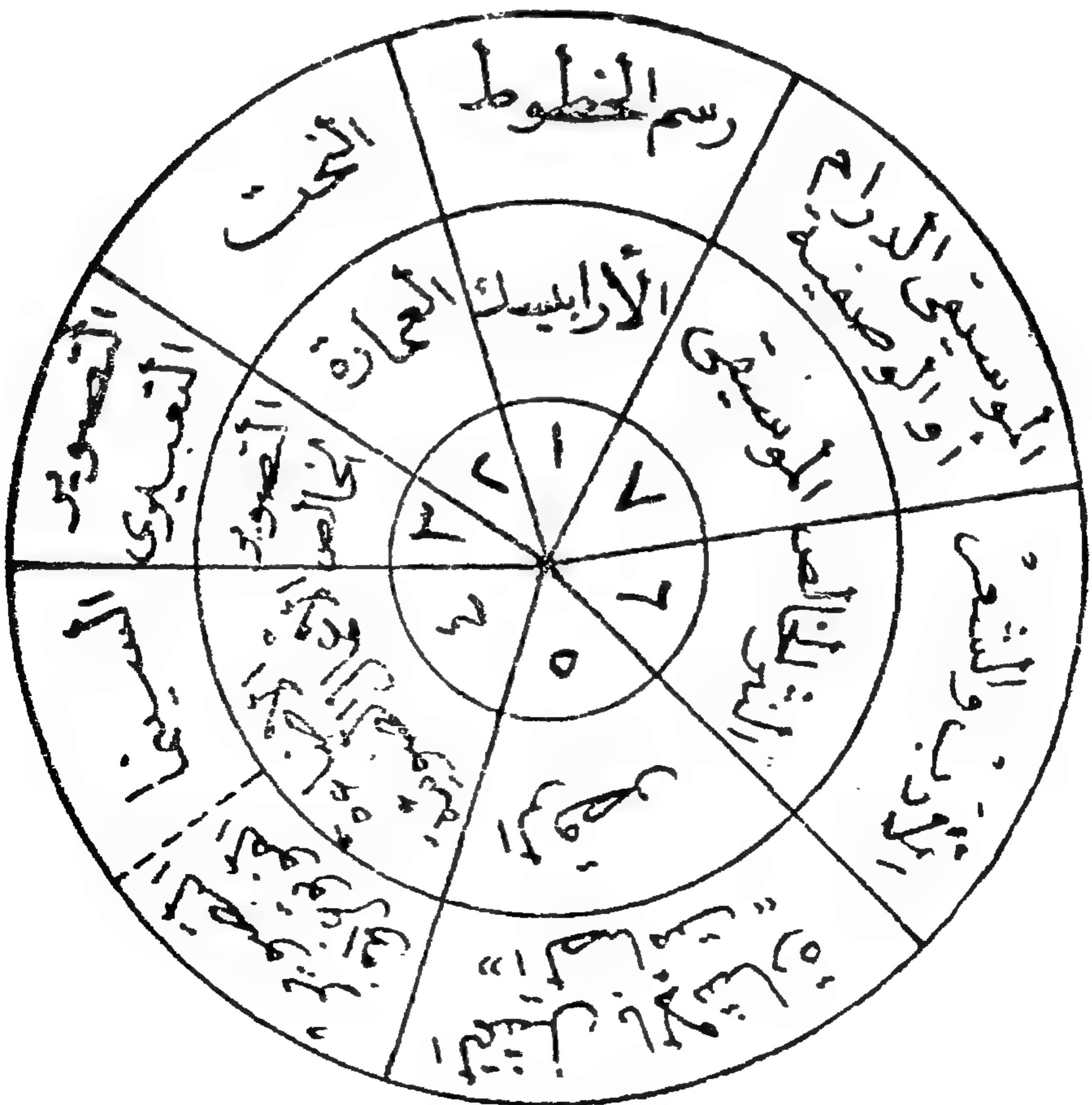
..

قسم شارل لالو الفنون إلى سبعة تركيبات هي تركيبات السمع (الموسيقى) والبناء (الرسم والنقش والسينما) والحركة (الباليه والرقص عموما) والعمل

٢ - على عبد المطلب محمد لينتز ، ص ٢٥٦

2 — Emile van Bieme - L' espace et le temps chez leibniz et chez Kant, Alcan p 9٠٨ p 196

(المسرح) والتأليف بين المواد الخام لتكوين صور (العمارة - والنحت -  
وفن الحدائق) وتركيب اللغة والشعر وتركيب الحساسية (فن ممارسة الحب  
وفن ممارسة الشهوة) - كما قسم لاسباكس الفنون إلى : فنون الحركة (الرقص  
والغناء والموسيقى) وفنون السكون (العمارة والتصوير والنحت)  
والفنون الشعرية (الشعر الغنائي والقصص والتشبيلى والأوبريت) أما  
سوريو فلقد قسم الفنون إلى : فنون من الدرجة الأولى وهى على الترتيب :  
الآرايسك ، العمارة ، التصوير الخالص ، الإضاءة أو الأعمال الضوئية ،  
الرقص ، النشر الخالص ، الموسيقى . وفنون من الدرجة الثانية وهى على



التركيب : رسم الخطوط ، النحت ، التصوير التعبيري ، السينما والتصوير  
الفوتوغرافي ، التمثيل بالإشارة ( الصامت ) ، الأدب والشعر ، الموسيقى  
الدرام أو الوصفية . ويقدم لنا رسماً يوضح فيه تداخل الفنون . ويتكون  
الرسم من ثلاث دوائر : الأولى لأرقام قطاعات الفنون ، والثانية لفنون  
الدرجة الأولى ، والثالثة لفنون الدرجة الثانية .

والآن إذا أغفل جانب الأداء ، كما أراد ذلك أنصار هذه النظرية فترى  
أى قسم من العقل يقابل فن العسكرة مثلاً ، وأيها يقابل فن الموسيقى ، وأيها  
يقابل فن الشعر ... وهكذا ، وبمعنى آخر هل ينبع الشعر من نطاق معين في  
العقل ، بينما ينبع فن النحت من نطاق آخر ؟ لقد كان ينبغي على أنصار هذه  
النظرية أن يذكروا السبب في أن هذا الفنان يبدع شعراً بينما الآخر يبدع  
تصويراً ولا يقتصر على القول بأن الفكر المبدع هو أساس الإبداع الفني  
وحسب .

ثم لنا أن نقسم هنا لماذا يتجه هذا الفنان إلى فنون الحركة ، ويتجه غيره  
إلى فنون السكون ، بينما يتجه ثالث إلى الفنون الشعرية ؟ ولماذا يبدع هذا في  
فنون تركيب السمع ، وذلك في فنون تركيب البصر ، وثالث في فنون تركيب  
الحركة ؟ وكيف تفسر هذه النظرية اختلاف رجال الفن في نوعية الفن الذي  
يتجهون إليه ؟ ألا نجد أنفسنا في حاجة إلى إضافة خصائص عصبية ومزاجية  
وحسية تلقي لنا الضوء على مسألة اتجاء الفنان إلى فن دون آخر ؟ ألا يمنعنا  
التعليم والتدريب مرونة معينة لفن معين ؟

هكذا يبدو واضحاً أن القول بأن الفكر المبدع هو أساس أو منبع عملية  
الإبداع الفني هو قول ناقص مبتور ، لا تقبل الاستطیع أن تفسر ~~تقول~~ وجوده



سأله : لماذا يتجه هذا الفنان إلى فن معين بينما يتجه آخر إلى فن مختلف ، أو لماذا يتجه الفنان إلى مجموعة فنية دون أخرى . والنقد الذي يوجه إلى النظرية العقلية في هذا الصدد هو أنها فشلت في تفسير تباين الإبداعات الفنية لدى الفنانين ، وذلك لعدمها التغاضي عن التفاصيل ، واتجاهها نحو قول تعميمي لا يستند إلى واقع الفن ذاته .

. . .

قال لسنج عن رافائيل فنان عصر النهضة ، لقد كان من الممكن أن يكون رافائيل مصورا عظيمًا حتى ولو قدر له أن يولد أشوه متطوع اليدين ، ونحن نقول بكل علمية وواقعية ، أنه لو لا اليد لما أبدع رافائيل تصويرا عظيما أو حقيرا . إن قول لسنج السابق هو نوع من المبالغة التي لا يحفل بها العلم أو الفن . وذكر ما يكلا نجلو عن نفسه ، أنه كان يتحدث بفكره لا بيده ، وهو أيضا قول مرفوض ، لو لا يد ما يكلا نجو لما أبدع منه الذي يند على موسيقى بدوية رائعة . ربما كان قول ما يكلا نجلو هذا قد عي به أن تفكر دورا عما فيما أبدعه من فن ، ونحن لا نفكر هذا ، وإنما كل ما نذكره أن يكون شغل الدور الأوحد في عملية الإبداع الفني . نحن لا نستطيع أن نتصور شاعرا فقد قدرة النطق والكتابة ، مما يمنع من قوة فكره الإبداعي ، ولا نستطيع أن نتصور مصورا فاقه البصر ، نقاد اليد ، كما لا نستطيع أن نتصور فنانا عازفا أو موسيقيا أو في النحت وقد شلت يده ... وهكذا . إن العزاس دورها ، وهي قد فقدت دورها في نظرية لا تعترف بدور التنفيذ أو الأداء وأهميته . ثم هل يستطيع من اختلت أعصابه أن يحتل مراحجه أن يبدع في مجال ما يسمى بالفنون الجميلة ، والتي تتطلب دقة فائقة واتزانًا عائلا وأعصابا هادئة في تعامل الفنان مع نقوشه الدقيقة . لمساته

الرقيقة ، ونفائمه الهامسة... الخ ألا يبدو أن كل نوع من الفنون يحتاج في إبداعه لقدرات حسية وعصبية ومزاجية ؟

إن النقد الذى يوجه إلى النظرية العقلية فى هذا الصدد هو أن عملية الإبداع الفنى لا يمكن أن تكون تحتاج الفكر الإبداعى وحده ، فهى تحتاج إلى جانب دور العقل ، أدوارا أخرى للحواس والمزاج والأعصاب .

إلا أننا لابد أن نذكر أن مفكر عصر النهضة الكبير ليوناردو دافنشى - والذى عددناه ضمن أنصار النظرية العقلية بينما اعتبره فرويد مثالا طبيا للنظرية النفسية - قد تنبه إلى دور العمل ودور الحواس إلى جانب دور العقل ، مع أنه أعطى أهمية ثانوية للحواس وأهمية رئيسية للعقل . فند ذكر ليوناردو « أن العبقریات تعمل قليلا وتفكر كثيرا ... وهى تعبر بأيديها عن كل ما حصلته وأدركته عقولها » . ونحن نوافق ليوناردو على ما ذكره عن أهمية دور الفكر ، ولكننا يمكن أن نسأله من أين تدرك وتحصل العقول على ما تعبر عنه الأيدي ؟ يجيب ليوناردو ذاته « لما كانت الطبيعة غنية بالمشاهد والأجسام ، فأخسر بالإنسان أن يلجأ إلى الطبيعة ذاتها ، بدلا من الالتجاء إلى الذين أخذوا عنها . ويقول فى نص آخر « يجب أن نكون بين الفنان والطبيعة علاقة قرابة ومودة . وشاهدا ، وبمستمتع بها ، وبمحاكيها دون وسيط ، ومن غير أن ينظر إليها من خلال نظرات غيره من المصورين » . ويقول « لا تسجل على لوحك ما يخالف الطبيعة التى هى معك ومرشدك الأول » . ويقول أيضا « إذا أردت أن تحصل على درجة مرموقة فى الفنون فاعمل على دراسة المجسمات والأشكال فى الطبيعة مبتدئا بدراسة تفاصيلها » . ومشاهدة الطبيعة والاستماع إليها ومحاكاةها والالتجاء إليها لا يتم إلا بواسطة عين ترى وأذن تسمع وأنف تشم ولسان يتذوق وجاد يلس ، أى لا يتم إلا بواسطة الحواس الخمسة للإنسان . ويستخرج

أن نقرر هنا أن الطبيعة يتركها للعقل بواسطة الحواس ، وأن نعوّس دورا رئيسيا فيما تفكر فيه عند ليوناردو ، وأن هذا الفكر المنبثق عن الإحساسات يعطى إشارة البدء ليد المصور فيتم الإبداع الفني .

...

تحدث أرسطو منذ القدم عن عقل نظري وعقل عملي ، وتحدث كائلا أيضا عن عقل نظري ( نقد العقل النظري الخالص ) وآخر عملي ( نقد العقل العملي الخالص ) فإلى أى منها يمكن أن ننسب الإبداع الفني ؟ هل هو يعود إلى فكر نظري أم إلى فكر عملي ؟ أم لا ؟ وأن نضع إلى جوارهما عقل ثالث يمكن أن نسميه بالعقل الفني ؟ وإذا كان الأمر كذلك فما هو طبيعة هذا العقل الفني ، وما هو اختصاصه وكيف يبرزه عن العقل العملي وعن العقل النظري ؟ ثم أيمكن لنا أن نقرر أن هذا العقل الفني ينقسم إلى نطاقات يتوافق كل نطاق منها ويبدع فى دائرة فنية معينة . وهنا يتميز فنان بنطاق عقلى أكبر للموسيقى يكون موسيقيا ، ويتميز آخر بنطاق عقلى فنى أكبر للشعر يبدع فى دائرة الشعر ... الخ أم ماذا بالضبط ؟ يبدو أننا لن نجد إجابة شافية عند انحصار هذه النظرية .

...

وهكذا كانت النظرية العقلية ، موجبة فى جانب ، سالبة فى عدة جوانب : فهى موجبة وصائبة من حيث أنها تولت بمشكلة الإبداع الفنى إلى مستوى الفكر الإنسانى ، به أن كانت نظرية الإلهام أو العبقرية قد حلقت بها فى آفاق الأسطورية والخيالية . لقد انتزعت النظرية العقلية هذه المشكلة من أحضان الشياطين والآلهة وربات الفنون لكي تعيد بها إلى أحضان الفكر ، ونور العقل .

وهي سائلة من حيث أنها لم تتم بدور التنفيذ أو الأداء ، ولم تعبا بعمل الفنان ، أو تخارج أفكاره في هيئة أعمال إبداعية ، ولم تلتفت - وهي منغمصة في التأكيد والإصرار على دور الفكر - إلى أن ثمة أدوار أخرى للحواس والأعصاب والمزاج في عملية الإبداع الفني . وكان نتيجة هذا أن حصرت نفسها في دائرة فكرية مغلقة ، أو في برج عاجي متفرد . ورغم هذا فلم تفلح في بيان مسألة أصل الأفكار الإبداعية . هل هي كامنة باطنة في العقل . أم أنها تكتسب بالحواس من ظواهر العالم الخارجي ، أم أنها جماع هذا وذاك ، كذلك لم تبين لماذا يتجه الفكر الإبداعي لدى فنان ما إلى فن معين دون آخر ، ولا كيف تختلف الفنون مع أن الفكر واحد ، وهي أخفقت أخيراً في تقرير إلى أي عقل ينسب العمل الفني المبدع ، إلى العقل النظري أم إلى العقل العملي أم إلى العقل الفني المقترح . فلتنتقل الآن إلى النظرية الثالثة وهي النظرية الاجتماعية .

• • •

٢ - أفاض السوسيولوجيون في بيان أهمية المجتمع في عملية الإبداع الفني؛ فذهبوا إلى أن الفن ليس إنتاجاً فردياً بل هو ضرب من ضروب الإنتاج الجماعي، وأنه يتأثر بالأوضاع الاجتماعية والتاريخية . قال فن منها كان وليد عصره فهو يضم سمات ثابتة من سمات الإنسانية ، (١) وهو « مشروط بالظروف الاجتماعية والتاريخية » (٢) أو هو « ظاهرة من ظواهر الوعي الاجتماعي لدى الناس المشروط بالظروف الاجتماعية والتاريخية والمتغير بتغيرها » (٣) . وهنا

١ - إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٥ .

٢ - أ . د . بوزنتوف . الجمال في التراث الكلاسيكي لماركسية اللينينية ، ص ١٥٢ .

٣ - نع . د . بوسيلوف . تطور نظرية الفن في روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة



تصبح الاستطيقا « شيئا تاريخيا حليا » (١) . ولقد ربط بعضهم بين الفن وبين الدين باعتبار الأخير ظاهرة اجتماعية ، وقرر آخرون أن « الفن قد نشأ بين جدران المعابد ، (٢) .

كما أكد السوسيولوجيون على أهمية العمل ، واعتبروا الفن ضربا من ضروب الصناعة والاتجاج الجمعي ، وتحدثوا عن عقل جمعي أو لاشعور جمعي ، واستعانوا بالفن البدائي والفنون الشعبية وبمبدأ الحتمية وأن ليس ثمة خلق من عدم في تأكيد الوجه الاجتماعي للفنان وتحدثوا عن أعماله نسبية ، إذ الفنان عندما لا يبتكر أعمالا جديدة كل الجدة بقدر ما ينحصر إبداعه في التأليف بين أفكار قديمة ، أو إحداث تعديلات وتطويرات فيما وصله من تراث فني سابق ؛ أو فيما وعاه من ظروف اجتماعية . وليس في الإمكان — حسب رأى هذه النظرية — إقامة الحدود الدقيقة بين القديم والجديد ، غشة اتصال مستمر لا ينقطع ولا يتوقف .

ولاشك أن فضل هذه النظرية يتمثل في إلقاء الضوء على أبعاد جديدة لم تذكر من قبل وهي الأبعاد الاجتماعية والتاريخية ، كما أضافت بعد العمل والتفكير والآداء ، وتخلصت من الأساطير وغيبيات النظرية الأولى ، فكانت أكثر واقعية وأقرب إلى العملية ، وهي فوق هذا وذاك علمتنا أن مشكلة الإبداع الفني لا تتضمن أسراراً ، فما من إبداع إلا ويمكن تفسيره بالرجوع إلى الواقع التاريخي والاجتماعي ، إن المجتمع بظروفه وعاداته وتراثه هو المبدع والموضوع معا في هذه النظرية .

• • •

1 — Hourticq : Enclopadia de Beaux - Arts. p. 28.

2 — Bayer; R: Traité d' Esthétique. p. 156.

نحدث أنصار هذه النظرية عن عقل جمعي ولا شعور جمعي : وما العقل الجمعي عديم إلا المحصلة النهائية للوعي الاجتماعي ، أو هو عقول الأفراد وقد انصهرت جميعها ، وتنج عن إنصهارها ذلك ، عقل جمعي جديد لا نستطيع أن نميز فيه بين عقل فردي وآخر . ومن ثم تكون عمليات هذا العقل الجمعي ، وأساسه ، ودينامياته ذات طابع اجتماعي لا فردي . أما اللا شعور الجمعي فهو على ما يقول يونج « ينحدر من تسابق إلى اللاحق ، ويكون متحدا لدى الأفراد جميعا » بمعنى أنه يورث ويكون عملا بحافزية اجتماعية وتاريخية تمتد في الزايج إلى البدايات الأولى للإنسان ، وسوف تستمر في التقدم نحو الأجيال القادمة . ويريد أنصار هذه النظرية من قولهم السابق أن يثبتوا أنه ما من فكر أو فن إلا وهو صادر عن هذا العقل الجمعي أو عن ذلك اللا شعور الجمعي ، وما من فكر أو فن إلا وهو متأثر بطابع سيولوجي تاريخي .

وبتطبيق هذا على دائرتنا التي نبحث فيها - وهي دائرة الإبداع الفني - نجد أنهم يقررون أن الإبداع الفني يسر عن عقل أو لا شعور جمعي ، وهذا العقل وذاك اللا شعور تابعان وتأثران بالمجتمع ، فالنتاج أنت المجتمع هو أساس عملية الإبداع الفني . وهم يقولون هذا لم يقموا في نقد وجهناه إلى أصحاب النظرية العقلية ، وهو أنهم لم يعالجوا مسألة مصدر أو أصل الأفكار هل هي فطرية أم مكتسبة أم هي جماع هذا وذاك ، إذ من الواضح أن الأفكار تستند وترجع عند السيكولوجيين إلى واقع اجتماعي له ظواهره الواقعية المتعددة . وليس ثمة ما يدعونا في مثل هذه النظرية أن نتحدث عن أفكار كامنة فطرية في كل عقل فردي ، بخلقها الله فينا كاملة غير محتاجة إلى سند واقعي أو شيء خارجي . لذلك نحن نقرر أن أصحاب هذه النظرية تجاوزوا ذلك العيب الذي وقع فيه أنصار النظرية العقلية .

والواقع أنه لا بأس من أن تكون عقولنا ويكون لاشعورنا مشبعان بالروح الاجتماعية والتاريخية ، ولكن هذا لا يفسر لنا - رغم ذلك - لماذا يميز الفنان دون سائر الناس بالإبداع الفني ، وبمعنى آخر إذا كان الناس حاصلين على عقل جمعي ولا شعور جمعي مثلهم في ذلك مثل الفنان ، فما الذي يميز الفنان إذن عما عداه من الناس ؟ أليس من الضروري - والحالة هذه - أن يتميز الفنان بشيء آخر عدا تميزه بالعقل الجمعي . هنا نجد فيشر يقول : إن ذائبة الفنان لا تمثل في كون تجربته تختلف في أساسها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته ، وإنما في كونها أقوى منها ، وأوضح في الوعي ، وأشد تركيزاً ولا بد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضاً ، (١) .

ما هنا يبدو تميز الفنان حسباً ذهب فيشر في قوة تجربته ، وشدة الوعي بها ووضوحها البين .: ولكننا نقول رغم ذلك أن هذا لا يمثل جواباً كافياً على السؤال المطروح ، إذ أن الفنان لا يتميز وحده بتلك الصفات التي أشار إليها فيشر ، فقد يشاركه فيها رجل الاجتماع أو الاقتصاد أو السياسة أو المخترع أو المكتشف بوجه عام .

وبخلاصة هذا النقد الموجه إل النظرية السوسيولوجية هو أن هذه النظرية لم تغلح في بيان ما يتميز به الفنان المبدع عن سائر الناس ، فهو لا ينفرد بعقل أو لاشعور جمعي ، وهو لا يتميز بمفرده بوضوح الرؤيا وشدة الوعي وحق التجربة ، ولا يعزى له أي تفرد الملم إلا في أنه يجيد حرفته ، ويتفوق في

صناعاته ، ويضفي عليها طابعاً استعظافياً . ولقد ذكرنا من قبل أنه من بين سمات هذه النظرية الالتفات إلى عنصر التنفيذ أو الأداء أو العمل ، ولكننا ندرك الآن أن الإبداع الفني ليس أداء فقط بل هو أيضاً خلق أو ابتكار أو اختراع في مجال الفن وأن هذا الابتكار وذاك الاختراع لا بد أن يفرد به أناس تميزوا عن العامة بسمات ، وتفوقوا على غيرهم بصفات ، وهذا هو ما لم تنجح هذه النظرية في بيانه .

\* \* \*

ثم كيف تتم عملية الإبداع الفني ابتداء من عقل جمعي أو لاشعور جمعي ؟ أي كيف يدع العقل أو اللاشعور الجمعي فناً ما ؟ حقاً إن هذه النظرية تتفوق على النظرية العقلية في قولها بأهمية عنصر الأداء أو التنفيذ ، وفي كونها لم تهمل مسألة أصل الأفكار ، ولكننا وغم ذلك لم نوفق في بيان كيف يدع الفنان فنه . كانت المسألة عند أنصار النظرية العقلية سهلة هينة ، فالعقل الفردي بما فيه من قدرات ، يمكنه إذا تأمل وفكر وتخيل أن يدع في فن ما ، أما الآن وعند أنصار النظرية الاجتماعية ، فلقد ازدادت المسألة تعقيداً ، إذ ربما أنكر الناس فكرة لاشعور موحد تتوارثه الأجيال ؛ أو فكرة عقل جمعي هو قناع الوعي الاجتماعي للأفراد منها تفاوتت قدراتهم الفكرية والفنية .

ومعنى هذا أن فرضية لاشعور جمعي وفرضية عقل جمعي يمكن أن يشك فيهما ؛ ولذا تم ذلك فإننا لا بد وأن نشك بالتالي في قيام عملية الإبداع الفني ابتداء منها . وليس معنى ذلك أننا لا نوافق على تشييع العقل البشري بخلفية اجتماعية وتاريخية ، بل معناه فقط أننا نرفض كل فرض لا يقوم على العلية حتى وإن أدى إلى نتائج تتوافق معنا . ما نقوله هو أن العقل الفردي وميقل



كذلك وهو يتعامل موضوعاته ، وموضوعاته متخارجة عنه ، وليست كاملة فيه ، وهو يؤثر ويتأثر بوسطه ، ويتفاعل ويتعامل مع بيئته ذات المضمون الاجتماعي والتاريخي ، ورغم ذلك نشأة تميز وتفرّد بين عقل وآخر ، فالفردية لا يمكن أن تعنى ، مهما طمسها الروح الاجتماعية ، ومهما ردت من أصوات اجتماعية وتاريخية . إن النقد الذى يمكن توجيهه هنا إلى النظرية الاجتماعية هو أنها تمسكت بفرضية ميتافيزيقية (العقل الجمعى) وهذه الفرضية لا سند لها من وقع أو علم . وهى قد زادت المسألة تعقيداً حينما انتقلت من عقل فردى يمكن قياس قدراته ، ومعرفة عملياته ، إلى عقل جمعى لا نهى ولا يدرون هم أين يوجد ، وكيف يكون ، وعلى أى نحو يعمل .

ولعل هذا النقد قد فطن إليه المعاصرون من أخصار هذه النظرية ، ولكنهم شاءوا فى تمسكهم بنظريتهم أن يقيموا نوعاً من التوازن بين الفنان الفرد وبين الجماعة أو أن يعطوا للفرد دوراً ليس بتلك الأهمية التى عليها دور المجتمع . فهذا سيدنى فنكلشتين يعترف صراحة : بأن الأعمال الفنية هى من إنتاج فنانين أفراد ، ولكنه يسرع بعد ذلك مباشرة إلى تقرير : أن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية ، (١) ويضطر فيشر إلى تأكيد دور « الأنا » ، خصوصاً فى المراحل التاريخية الحديثة ولكنه يحمل « الأنا » ، بذور النحن . يقول فيشر : لقد خرجت ( أنا ) الجديدة من ( نحن ) القديمة ، وانتقل الصوت الفردى من الكورس ، لكن مدى من ذلك الكورس مازال يتردد فى كل نفس . لقد أصبح العنصر الجماعى ذاتياً فى صورة الأنا ، لكن المضمون الأساسى للشخصية بقى اجتماعياً ، (٢) بينما يرى آخرون قصور العبقرية الفردية فى أن تخلق عياراً

١ - سيدنى فنكلشتين - الواقعية فى الفن ، ص ١٤ .

٢ - إرنست فيشر - ضرورة الفن ، ص ٦٠ .

فنياً أو مرحلة فنية فقصارى ما تفعله العبقرية الفنية أن تدفع بطابعها العبقرى الفردى مرحلة ما من المراحل ذات المصدر الاجتماعى (١) أما أبعاد النظرية الاجتماعية فلقد وصلوا إلى أقصى ضروب النطرف في إبراز دور الفرد ، وأكدوا على أن النشاط الفنى هو من بين ضروب النشاط البشرى أكثرها فردية ، وأظهرها تلقائية وأشد ما تعبيراً عن الحرية ، فأصالة الذوق والاحساس هي في صميمها رابعة ذاتية لا تقبل أية إحالة اجتماعية أو أى تفسير اجتماعى .. والفن ما هو إلا ظاهرة بشرية قد نبعت عن أصل فردى وهذا يقرر ريبو Ribot أن الفن يبدأ من الفرد ويعود إلى الفرد ، (٢)

أرجع الآن إلى فرضية العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى ولتساءل ما الذى يكون فى العقل الجمعى - لفنان ما - فيجعله نحاساً أو رساماً أو موسيقياً ... الخ وما الذى ورثه هذا الفنان أو ذاك من لاشعور منحدر من الأجداد وجعله شاعراً أو مصوراً ... الخ ، وكيف تم ذلك ؟ وبمعنى آخر كيف تمايزت الإبداعات الفنية واختلفت نوعاً ودرجة لدى الفنانين مع أن العقل الجمعى واحد واللاشعور الجمعى موحد لدى الجميع فى مجتمع بعينه وفى زمان بعينه ؟ فإن قيل أن الفنان صانع بحيد حرفته ، وأن مهارته فى الصناعة هذه تأتت عن مجتمعه ، وأن هذا يتعلم ويحترف التصوير ؛ بينما ذاك يتعلم ويحترف الباليه أو الشعر .. الخ وأن هذا يتعلم يتم عن طريق المجتمع أولاً وأخيراً ، وبلغه المجتمع ؛ وحسب الثقافة السائدة فيه .. الخ أجبتنا أن مسألة التعلم واكتساب صنعة أو حرفة

١ - محمد على أبو ريان فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٨٨ .

٢ - زكريا إبراهيم . مشكلة الفن ص ١١٦ - ١١٧ .

تفرض وجود عقل فردى لاجمعى كما تفترض مهارة يدوية فردية إن كنا فى مجال الحرفة أو الصنعة فالعقل الفردى هو الذى يكتسب خبرة المجتمع ، ويزود بها ، ويستفيد منها فى إبداعاته ، كما أن اليد الفردية هى التى تكتسب المهارة وتعمل بها لا اليد الجماعية ، وبالإضافة إلى ذلك فإن اليد الفردية هى التى تنفذ لإبداع الفنان فى كثير من الأحوال ، ثم قد يأتى دور اليد الجماعية ، إذا كانت فكرة الفنان ، مما تستوجب التنفيذ والتطبيق على نطاق واسع .

وإذا مضينا فى تحليلنا أكثر من ذلك ، فإن تفاوت الفنون ، يرجع إلى أن هذا قد تعلم الموسيقى ؛ بينما تعلم ذاك النحت ، وتعلم ثالث التصوير وهكذا وأن الاتجاه نحو تعلم فن دون آخر ، قد يرجع إلى قدرات عقلية معينة واستعدادات فكرية وحيول خاصة ، وأن هذه القدرات وتلك الاستعدادات والحيول تنمى ويزداد إزدهارها عن طريق التعلم من البيئة الخارجية فإذا استوعب إنسان ما ، واكتسب كل ما يمكن أن يكتسب عن فن ما وزادت مهارته فى فنه إلى حد فائق ؛ جاء فى أغلب الأحيان ، دور الإبداع ودور الكشف .

وفى ضوء هذا التحليل ، يظهر جليا ، أن لادور على الإطلاق لما يسمى بالعقل الجمعى ، إن كان يوجد حقا ما يسمى بهذا الاسم ، فإذا أضفنا إلى قولنا هذا ما سبق أن قلناه من أن فرضية العقل الجمعى لا تكفى فى بيان تميز الفنان عن سائر الناس بالإبداع الفنى ؛ لكان معنى هذا أن هذه الفرضية غير صالحة لتفسير عملية الإبداع الفنى وتمايز الفنون .

...

ذهب دوركايم إلى أن الدين كنظام اجتماعى هو الأصل فى نشأة الفنون

جميعاً، (١) ووافقه ريموند باير في قوله المشهور «أن الفن إنما نشأ بين جدران المعابد» (٢) كما قرر فيشر «أن الرابطة الوثيقة بين الفن والعبادة ظلت قسوية ومتينة وأنها لم تضعف بعد ذلك إلا بالتدريج» (٣) وهكذا قرر أنصار هذه النظرية أن العقيدة الدينية كانت دائماً ذات أثر ملموس في كل الأقطار التي مر بها الفن (٤) .

ونحن لا نوافق على هذا القول على إطلاقه ، ولا نوافق على تقرير قانون عام يربط بين الدين والفن . وقد يكون للدين بعض الآثار في نشأة الفنون ولستنا نرفض أن يكون له كل التأثير . ذلك أننا لانجد معابد أو أديرة عقد جميع شعوب العالم ، فإن بعض القبائل الرحل لم تكن تهتم بخلاف عصور طويلة بإقامة أمثال هذه الأبنية الدينية ، على الرغم من أننا نجد لديها أعمالاً فنية تشهد بأنها لم تكن تجهل الفن ، بل إننا حتى لو رجعنا إلى عصور ما قبل التاريخ ، فإننا نجد أن الإنسان قد عرف منذ العصر الحجري الأول كيف صنعت نفسه بعض الأدوات والآلات الخاصة من العظم وحجر الصوان (٥) لقد ظهر الفن في الحياة المشاعية البدائية بشكلين : الشكل الأول هو شكل موضوعات النفع المادي مثل الأدوات والأسلحة ، فالأدوات البحرية ظهرت في العصر الباليوليتي الأدنى أو العصر الحجري القديم ، وكانت في البداية أحجاراً بسيطة ثم تم اقتناؤها بسبب شكلها ، ثم جرى شطفها وأخذ في تشكيلها

١ - محمد طي أبو ريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجمية ، ص ١١٩ .

2 - Raymond Bayer : *Traité d'Esthétique*, p. 159.

٣ - إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ص ٥٤ .

٤ - عز الدين إسماعيل ، الفن والانسان ، ص ٣٤ .

٥ - زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن ، ص ١١٩ .



وذلك كخطوة أكثر تقدما ، ثم تمت إعادة تشكيلها تماما لسلامة الحاجة الإنسانية . وكانت صناعة الفخار إحدى الانجازات الكبيرة التي قام بها المجتمع البدائي وهو يعيد تشكيل المواد لتلائم احتياجات الإنسان .

أما الشكل الأخير للفن فيتمثل في المعاداة العملية السحرية التي سادت المجتمع الماشع البدائي ، وكان الغرض منها السيطرة على الطبيعة .. ففي الحياة البدائية كانت تقاد حركات الحيوانات التي يتم صيدها كما تقاد إجراءات الصيد نفسه ، كما كانت ترسم الحيوانات رسوما تحاكي - لأسباب متعلقة بالسحر الحيوانات التي سيتم صيدها والصيد نفسه (١) . فهو إذ يحاكيها يشعر في نفس الوقت بمقدرة على السيطرة عليها .

ويضيف فيشر إلى ما سبق ، أنه ربما كان لجاذبية الأشياء اللاعبة والبراقة والمشعة ( لا بالنسبة للمكانات البشرية وحدها ، بل وبالنسبة للحيوانات أيضا ) ولجاذبية الضوء الخارقة ، دورهما في مولد الفن . وربما كان من حوافزه أيضا المغريات الجنسية بأنواعها : الألوان المصارخة ، الروائح النفاذة ، الجلود الجليلة والريش الرائع في دقيا الحيران ، والجواهر والملايس الفاخرة وهبات الغزل وإيماءاته في دنيا الناس . وربما لعبت دورا عاما لإيقاعات الطبيعة العضوية وغير العضوية : نبض القلب ، حركة التنفس ، الإلتقاء الجنسي ، والتسكرار الإيقاعي لهذه العمليات وما يصحبه من متعة . وأخيرا وليس آخرا : إيقاعات العمل : فالحركة الإيقاعية تساعد العمل وتنسق الجهد ، وتربط الفرد بجماعة من البشر ، وكل اضطراب في الإيقاع يحدث أثرا غير حار لأنه يعرقل عمليات الحياة والعمل . وهكذا نجد الإيقاع متمثلا في الفنون على هيئة تسكرار لعنصر

ثابت ، وعلى هيئة تناسب وصيغورية ، (١).

ويتضح مما سبق أن القول بأن الفن إنما نشأ بين جدران المعابد ، أو أن الدين هو الأصل في نشأة الفنون ، أو أنه كانت ثمة رابطة قوية ومثينة بين الدين والفن ، إنما هي أقوال غير دقيقة . لا تمثل واقع نشأة الفن ، ولا تدبر عن بداياته الحقيقية .

• • •

قدم لنا آين استطيعا حتمية لافنس فيها ولو بصيصا ضئيلا من ضوء الحرية وزعم أن العمل الفني متعدد تحديدًا صارما ، مجموعة من العوامل الخارجية تتشثل في : الجنس وهو مجموع الاستعدادات الفطرية الوراثية التي تتحكم في كل شعب من الشعوب برصده عندرا من سلافة خاصة ، والبيئة باعتبارها الوسط الطبيعي الذي يحيا فيه الفنان ، والتاريخ أو الزمن باعتبار أن الزمن المحدد يبيع فناني عصره بطابع موحد . وهكذا تتم عملية الإبداع الفني بعوامل الجنس والبيئة والتاريخ .

ونحن إذا وافقنا آين على قوله هذا باعتبار أن للبيئة والجنس والتاريخ آثارها على عملية الإبداع الفني ، فإننا لا نوافقته على طمس معالم الفردية طمسا كاملا . ونحن لنا أن نسا أن آين : أين نفسية الفنان وفرديته وحرية ؟ أليس ما يجعل الفنان الملمم أو العبقرى فناذا بمعنى الكلمة إنما هو شخصيته المستقلة ، وأصالته الذاتية وتميزه عن عامة الناس ؟ وهل يمكن أن يكون الفنان فناذا حقا دون أن يكون صاحب شخصية في فنه ، تجمعه مختلفا عن العامة ، متميزا عن غيره حتى عن الفنانين ، صاحب جدة وأصالة وطرافة ؟

الواقع أن تين لم ينتبه إلى نوعية الظاهرة الإستطبيقية ، ولم يفتن إلى تمييزها عن الظاهرة الاجتماعية . فاستحال ، الظاهرة الاستطبيقية عنده هل ومشكلة الإبداع الفني ذاتها إلى مشكلة آلية تخضع في تحليلها إلى قوانين الميكانيكا (١) . هل إننا لا نجاوئ الحد إذا قلنا أن تين أراد للاستيعاقا أن تخضع للنهج المتبع في العلوم الطبيعية والذي يعتمد على التصنيف Classification (٢) فجاءت حتمية المتزمتة التي أم تنظر إلى الفن باعتباره نشاطا قائما بذاته ، ووصفه طريقة خاصة في المعرفة ؛ لها حقيقتها الخاصة وغايتها المحددة . حقا أن الفن علاقات ضرورية بالظواهر الاجتماعية والطبيعية ، ولكن من المؤكد أن الفنان يستجيب للصير البشري والجمال الطبيعي والفني استجابة خاصة تميزه عن غيره من رجال الدين أو الأخلاق أو الاقتصاد أو عالم الطبيعة . بل وتميزه عن غيره من الفنانين أيضا .

والحق أن تميز الفنان عن غيره من العلماء والفنانين ، وفرديته ، وجدته ، وأصالة ، هي التي جعلت هربوت ريد يقرر أن ممارسة الفن وتقديره لهما هويتان فرديتان ، (٣) فالن إنما يبدأ بوصفه نشاطا فرديا ، وهو لا يلتحم بفسيح الحياة الجماعية إلا بقدر ما يستطيع المجتمع أن يتعرف على تلك الوحدات الخاصة من الخبرة ، مستوعبا إياها في صميم وجوده الجمعي .

ومعنى هذا أن الفنان لا يصدر بالضرورة عن المجتمع في إنتاجه الفني ، وإنما هو يسهم في تكوين التراث الجمالي لمجتمعه ، بقدر ما ينجح في إضافة

---

1 — Lalo, ch : Notion d'Esthétique p. 74.

2 — Lalo, ch : introduction à l'Esthétique. p. 251

3 — Read, H. Art and Society. p. 7.

خيرط جديدة إلى ذلك الذسج الحضارى الذى يتألف منه كيان المجتمع نفسه .  
وبعبارة أخرى يمكننا القول بأن الفن ليس ناتجا فرعيا أو ظاهرة ثانوية  
تترتب على الترقى الاجتماعى ، وإنما هو عنصر من العناصر الأصلية الهامة التى  
تدخل فى تركيب المجتمع نفسه . وهذا إلى أننا حينما نلقى من حساننا تلك  
القيم الجمالية ، التى يأنى بها الفنان ، لى تقتصر على النظر إلى تلك التقويمات  
الاجتماعية ، التى يصدرها الجمهور ، فإننا عندئذ إنما نجعل من الدراسة الاستطبيقية  
دراسة إحصائية للأراء ، بدلا من أن نهم بدراسة العمل الفنى ، نفسه  
باعتباره الموضوع الأصلى للباحث الجمالى (١) .

وليس صحيحا ما يرمحه قين وأنصاره من أن لكل حقبة تاريخية مجموعة  
خاصة من التصورات الجمالية والصنائع الفنية والسمات الطرزية بحيث لا يشذ  
عنها كل فنان هذه الحقبة أو تلك ، وكان كل فنان صورة مكررة لكل فنان  
آخر . وبالتالى ليس صحيحا أن يكون ميكائيل أنجلو متشابها تماما مع  
ليوناردو دافينشى ورافائيل بحجة إقامتهم إلى عصر واحد ، فثمة فروق فردية  
لا تخفى على عين أى باحث بين كل منهم . وليس صحيحا أيضا أن كلا من  
وبستر وفورد وما سينجر وبين جونسون وفليشر كانوا متماثلين تماما مع  
شكسبير . نحن بطبيعة الحال لا نوافق على أن يكون شكسبير أو غيره ظاهرة  
مشيرة هبطت من السماء على حين فجأة ، بل ونقرر أن شكسبير قد تأثر بفنانى  
عصره وما قبل عصره ، ولكن كل ما ننكره هو فكرة تماثل وتكرار الفنانين  
وكان لا فرق بينهم ، ولا تمايز ، ولا خصوصية .

لقد أدت حتمية إين إلى طمس معالم الفردية ، بل وطمس عملية الإبداع



الفنى ذاتها ، والنظر إليها باعتبارها راجعة إلى الظاهرة الاجتماعية ، ومتداخلة فيها ، وخاضعة لقوانينها . فى حين أن الإبداع الفنى ، بل والظاهرة الاستطبيقية بوجه عام ، لها نوعيتها ، وخصائصها ، وهى التالى فإن لها طبيعة مختلفة ، وعمليات متباينة ، وخصائص متفاوتة .

وهكذا كانت النظرية الاجتماعية موجهة من جوانب سالبة من عدة جوانب : فهى موجهة من حيث أنها أضافت إلى مشكلة الإبداع الفنى أبعادا طالما كانت محتاجة إليها ؛ وهى الأبعاد السوسولوجية والتاريخية ، كما اهتمت ببيان أهمية عنصر الأداء أو التنفيذ ، وهى فى تأكيدها على ماسبق ، وفى إرجاعها للإبداع الفنى إلى الواقع الاجتماعى والتاريخى ، استطاعت أن تنخلص من جو الاساطير والخرافات وعالم الأسرار والغيبيات ، كما يرجع الفضل إلى هذه النظرية فى تحديد مصدر الأفكار الجمالية ، ذلك التحدد الذى أغفلته النظرية العقلية .

أما الجوانب السالبة فتمثل فى أن هذه النظرية لم تفلح فى بيان ما يميز الفنان عن غيره من الناس ، والذين يشاركونه عقله الجمعى أو لاشعوره الجمعى ، كما لم تفلح فى بيان لماذا يدع الفنان فى فن معين دون آخر ، ولا كيف تتم عملية الإبداع ابتداء من عقل جمعى أو لاشعور جمعى كما أن هذه النظرية لم تنبئ إلى نوعية الظاهرة الاستطبيقية ، واختلافها عن الظاهرة الاجتماعية ، مما نتج عنه فى آخر الأمر طمس كامل لمعالم الفردية ، والحرية اللازمة للإبداع والعمل الفنى . ولقد أدى هذا الطمس إلى ردود فعل عنيفة تزعمها أنصار الاحتمية ، وساعدهم فى ذلك أن مبدأ الحتمية الذى سيطر على علوم الفيزياء والفلك والميكانيكا وحتى علم النفس قد بدأ يتهاوى مع ظهور النظرية التردية التى تتوافق

مع مبدأ اللاهوتية ، وهنا ظهر ما يسمى بالنظرية الطبيعية ، والنظرية المنطقية ..  
وهكذا . وكان على النظرية السيكولوجية - التي سنها روضها للنقد والتحليل نوا -  
أن تفسر الابداع الفني بإرجاعه إلى الفرد ولا شعوره . وأن تعطينا بدورها  
بعدا جديدا ليس هو الإلهام أو العقل المفرد أو المجتمع أو التاريخ وإنما هو  
النفس الفردية بكل ما تحمله كلمة فردية من معنى . فانتقل الآن إلى تحليل  
ونقد النظرية النفسية .

. . .

أراد أصحاب النظرية السيكولوجية أن يتناولوا مشكلة الابداع  
الفني وهي مبتعدة عن أية مصادر خارجية ، لأن يكون الابداع مأثرا عن إلهام  
إلهي ، أو عن تأثيرات سيكولوجية ، أو إلهام تاريخية تعتمد على أفعال  
إنسانية خارجية . كما ذهبوا إلى رفض أن يكون العقل أو الوعي هو أساس  
عملية الابداع . وراحوا يفتشون عن مصدر آخر للابداع : وجدده فرويد في  
اللاشعور الشخصي ، وارتكزت الحركة المربالية في القرن على مثل هذا  
اللاشعور ، بينما وجدده يونج في اللاشعور الجمعي . وعن هنا كانت دعوة  
أنصار هذه النظرية وبضرورة التخل عن الواقع الخارجي نهائيا والانطواء في  
الواقع الباطني ، (١) . وكان اتجاههم نحو الحد من رقابة وتدخل العقل  
الواعي لكي يعطوا الفرصة كاملة للعقل الباطن ، الذي هو عديم منبج . كل صدق  
وكل حقيقة . يقول فرويد ، إن العقل الباطن يمينا حقيقة أصدق من الحقيقة  
العليا ، في حين يعمل العقل الواعي ضمن تقليدي غبي ، بدليل أن هذا العقل  
عجز عن تجنب البشرية ويلات الحروب .

---

1 - Fry, R: Vision and Design, Penguin Books, 1940.

وفي حين أن الحركة السيريالية في الفن قد تابعت فرويد متابعة تامة ، فإن يونج - رغم اتفاسقه مع فرويد في أن اللاشعور هو منبع الابداع الفني - قد اختلف عنه في عدة نقاط : فبينما اللاشعور شخصي فقط عند فرويد فهو شخصي وجمعي عند يونج (١) . وفي حين أن علة الابداع عند فرويد تكمن في ضغط مركب أوديب على نفسية الفنان من جهة ، وفي ضغط الواقع الخارجي عليه من جهة أخرى ، مما يدفع الفنان أن يجمد في الفن وسيلة للاشباع الخيالي لبعض حاجاته ، فإن علة الابداع الفني عند يونج تتمثل في تقلقل اللاشعور الجمعي في فترات الأزمات الاجتماعية مما يقلل من انزان الحية النفسية لدى الفنان ، ويدفعه إلى محاولة الحصول على انزان جديد . وفي حين يتبين فرويد أن عملية الإبداع تتم بواسطة النفس ، إذ الفن عنده ماهر إلا نتيجة للناسم الفرائز ، يتبين يونج أن عملية الابداع تتم بانسحاب الليبدو من العالم الخارجي ، وارتداده إلى الذات ، وما يترتب على ذلك من اضطراب في مادة اللاشعور الجمعي ، ولقد استعان يونج في بيان ذلك بعملية الاسقاط التي تركز عند الفنان على الحسد .

ونظرا لأننا عرضنا هذه النظرية عند فرويد أولا ثم علقا أنصار الحركة السيريالية ثانيا ، ثم عند يونج ثالثا وأخيرا ، فإن امتدادا للنظرية السيكولوجية سيسير على نفس هذا الترتيب . على أن نضع في اعتبارنا أن النقد الموجه إلى

---

٢ - عن اللاشعور الجمعي والنهائج البدائية والرجوع إلى الماضي لإصلاح الحاضر أنظر

مؤلفات يونج :

A — The integration of the personality, Kegan paul, 1941.

B — Modern man in search of a Soul, Kegan paul, 1941.

C — Contributions to Analytical psychology, Kegan paul, 1942.

فرويد هو نقد موجه أيضاً إلى مدرسة التحليل النفسي، خصوصاً أولئك الذين لم ينتقروا على فرويد وعابروا منهجه ونظريته .

**أولاً : النقد الموجه إلى فرويد وتلاميذه من مدرسة التحليل النفسي :**

اهتم فرويد وتلاميذه من أنصار مدرسة التحليل النفسي بمسألة منبع العمل الفني ، وركزوا في بحثهم لمسألة الابداع الفني على الإجابة على السؤال : من أين للفنان إبداعاته ؟ وأجابوا جميعاً على هذا السؤال بأن الفنان يحصل على تلك الإبداعات ، وتنبسع لديه من اللاشعور . وهم يتركزهم على ذلك غفلوا عن جوانب كثيرة رأينا أنها تتصل بعملية الإبداع اتصالاً وثيقاً ، فهم لم يحدثوا عن كيف يحدث الابداع من بدايته إلى انتهاءه ، ولم يذكروا أي شيء يتعلق بجانب التنفيذ أو الأداء ، ولم يبينوا انما لماذا يتجه هذا الفنان إلى إبداع في فن معين دون آخر ، وكل ما اهتموا به هو قولهم بأن اللاشعور هو منبع الابداعات الفنية وحسب ، ولهذا فإن تساؤل فرويد وتلاميذه لمشكلة الابداع الفني هو تناول قاصر مبني لا يدرس المشكلة من كل جوانبها .

وبالإضافة إلى النقد المسماة ، يوجد نقد آخر يدور حول المنهج الذي استخدمه فرويد وتلاميذه ، فهذا المنهج أراد له فرويد أن يكون منهجاً تجريبياً علمياً يبدأ بملاحظة الواقع وتجربتها ، وعن تلك الملاحظة والتجربة ينشأ في ذهن الباحث فكرة عامة ، أو فرض من الفروض ، يكون بمثابة فكرة تفصيلية ، أو اقتراح تفسري مؤقت ، ثم تأتي مرحلة أخرى يتحقق فيها الباحث من صدق فرضه أو فرضه ، بأن يقوم بملاحظات وتجارب حاسمة وموجهة أهميتها على التحقق من صحة هذا الفرض أو ذاك ، والفرض الذي يثبت أمام هذه الملاحظات والتجارب يصبح قانوناً علمياً ، وما لا يثبت أو يرفضه الملاحظات



## والتجارب يترك ويهدل (١)

نعم إن فرويد قد ذكر أن على التحليل النفسى أن يلقى بأسلحته أمام الفنان الخالق (٢) وأن طبيعة الإبداع الفنى بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسى (٣). لكن محاولاته وكتابات وكذا محاولات وكتابات تلامذته من أمثال جونز E. Jones وهانز ساكس H. Sachs وأورتورانك O. Rank وهريل A. Brill وشارل بودوان C. Boudouin وأتوفينكل O. Fenickel وبراون J. F. Brown وأدموند برجلر E. Bergler تشهد كلها بأنهم حاولوا دراسة الفنان وإبداعه العنى بمنهج على تجريبي هو عقدم منهج التحليل النفسى .

والنقد الذى توجه إلى المنهج الذى استخدمه فرويد وتلامذته هو أن هذا المنهج لم يكن علما تجريبيا إلا من حيث الشكل وحسب ، وهو لم يبدأ من اقتراح مؤقتة أو فرض أو فكرة عامة يمكن أن يطرحها جانبا إذا لم تؤيد الملاحظات والتجارب صحتها ، بل بدأ بحثه عن ليوناردو وبحثه الآخر عن ديمتريفسكى بنظرية راسخة لديه لاسيلا إلى تعديلها أو حذفها ، بل لا بد - وهذا تصف كبير منه - أن تكون الوقائع أيا ما كانت مؤيدة لها . وما دام أنه يبدأ بنظرية راسخة فإن عليه بعد ذلك أن يتقن ويختار وقائع وظواهر معينة تؤدي في نهاية الأمر إلى تبرير نظريته ، فالمسألة إذن عند فرويد ليست منها علما يتكون من خطوات متتالية ، كل مرحلة تلو الأخرى ، إن المسألة

١ - انظر « المنطق ومناهج البحث العلمى » للمؤلف ، الباب الثالث . دار الجامعات

الامرية . لاسكندرية ١٩٢٢

٢ . فرويد ، ديمتريفسكى ، جزيرة قتل الأب ، ص ٩٤

٣ . فرويد - ليوناردو دافينشى ، دراسة فى « سيكولوجية الجلدية » ص ٩١ .

عنده هي نظرية يختار بنفسه ما يتوافق معها من أحداث أو وقائع لتبريها .  
فإن بدت له وقائع أو ظواهر لا تنسق مع نظريته فلما أن يهملها ، وإما يهمل  
نفسه كثيرا كي يفسرها في النهاية تفسيرات تنسق وهذه النظرية ، أو كي ينطق  
هذه الوقائع وتلك الظواهر بما لا تحويه أو تعبر عنه ، وإنما بما يعبر عن الخط  
العام لنظريته ، تلك التي تلقى الضوء على المسائل الشبقية خصوصا في مرحلة  
الطفولة والتي لم تسمح النظم الاجتماعية بأشباعها فمكبت في اللاشعور .  
ومنحاول الآن بيان نماذج من هذا التصف في إلقاء الظواهر وتفسيرها بما  
يتماشى مع النظرية .

فقد حاول فرويد في بحثه عن ليوناردو دافنشي إلقاء كل الضوء على طائفة  
الفنان ، وأخذ يفسر الحلم الذي أورده ليوناردو وهو حلم الفرس تفسيرات  
تتفق مع نظريته ، فيها الكثير من النعنت وإطلاق المسائل بما لم يكن فيها أصلا .  
فلكى يعطى فرويد ذلك الحلم دلالاته الشبقية ذكر أن الفرس ضرب ليوناردو  
عدة مرات بذيله على شفتيه ، وذلك لكي يمال بين ذيل الفرس وبين عضو  
التذكير ، مع أن هذا النص قد ذكر في مواضع أخرى على أن هذا الفرس أخذ  
يلبس بجفاحيه على شفتي ليوناردو مرات عديدة ، وكأنه يؤكد أن ليوناردو  
سوف يتحدث عن الأجنة طوال أيام حياته ... (١) وهاعنا نفس تحريفا  
في النص حيث استبدل فرويد الجفاحين بالذيل للاستفادة في استنتاج دلالات  
شبقية تخدم نظريته .

على أن الأمر لا يقتصر على هذا ، إذ لما فرويد بعد ذلك لتأويلات غريبة  
بغية إثبات أن الفرس في الحلم ما هو إلا أم ليوناردو فقرر أن الأم تمثل في

نقوش قدماء المصريين المهر وخليفة بصورة النسر، وأن المصريين كانوا يعبدون إلهة للأعومة رأسها تشبه رأس النسر، وأن اسم هذه الإلهة ينطق موت *Mut* التي تحصل بعض التشابه مع الكلمة الألمانية *Mutter* وتعني الأم. ونحن إذا افترضنا صحة هذه المطروحات التي أتى بها فرويد، قلن نستطيع أن نوافق على أن ليوناردو قد عرف هذا، خصوصاً إذا علمنا أن أول من نجح في قراءة اللغة المهر وخليفة كان فرانسوا شامبليون الذي عاش بين عامي ١٧٩٠ - ١٨٢٢ أي بعد وفاة ليوناردو بأعوام طويلة تزيد على قرنين.

ثم يضيف فرويد أن ليوناردو ربما علم بأن هذا النوع من الطيور لا توجد فيه إلا نسور إناث من دراسته لتاريخ الطيحي، وبما كان يردده آباءه الكثيرة من أن هذه النسور تلتقح بواسطة الريح أي بدون نسر ذكر تماماً كما تم ميلاد المسيح بدون أب ذكر، وأن الآلهة *Mut* تشكلت على هيئة قضيبية، فكانت ذات طبيعة اثنوية ذكرية، وأن إيزيس وحاننحور ونيت في مصر وأثينا إلهة اليونان صورن في الأصل وهن عشتات أو مزدوجات الجنس، وكذلك إلهة الطلائع الديوفوسيسية وأفروديت، وهو يذكر ذلك كله كي يماثل بينه وبين اعتقاد ليوناردو في طقوله بأن أمه وجميع الأشخاص بما فيهم النساء يملكون عضواً مثل الذي يملكه هو، ولكي يخلق ليوناردو العاقل بالقول التالي، في ذلك الوقت حينما وجهت فضول الشديد نحو أمي، كنت لا أزل أحكم بأن لها عضواً تناسلياً مثل عضوي، ولكي يضيف فرويد إلى ذلك قوله « تلك شهادة أخرى من بحث ليوناردو الجنسي السابق لأوانه، أصبحت في رأينا حاسمة في حياته كلها، (١) ».

نحن نقول بدورنا أن مسألة الطير أو مسألة الطيران يمكن ألا تترايط بالدافع الشبقى الذى كتبه الظروف فى لا شعور ليوناردو فى أيام طفولته الأولى ، ويمكن أن يفسر هذا الحلم بعيدا عن دلالاته الشبقية ، فإذا هدلنا ذيل النسر بالجناحين ، وإذا أخفنا نصوصا أخرى ذكرها ليوناردو نفسه ولم يوردها فرويد ، تبين لنا أن مسألة الطيران لا تعنى أن تكون مسألة معرفية وعلمية صرفة لا اتصال لها بالدوافع الشبقية . يقول ليوناردو « هذا الذى يعرف كل شيء يمكنه أن يفعل كل شيء » ، على الإنسان أن يعرف ، وستكون له أجنحة يسبح بها فى الفضاء ، كما سجل ليوناردو فى مذكراته ما يلى : « من الحبل الذى أخذ اسمه من ( قنشى ) أى القاتح أو القاهر ... الطير الأعظم ... سوف يخلق فى الفضاء لأول مرة رجل فوق ظهر بحمة كبيرة عظيمة .. وسوف يملأ ذلك الكون عجا ، ويملأ الكتب والأسفار بشهره ، وستخلد ذكرى هذا المجد والجلال فى المكان الذى ولد فيه هذا البجع العظيم » .

والثابت أن ليوناردو كان مهتما تماما بالطيران وبمحاولة إيكروس بن ديدالوس ، وأنه خط بقلمه الكثير من المشروعات المتعلقة بالطيران وبالإتقان الطائر ، بل مات أحد تلامذته وهو جيوفانى من محاولة طير له ، والظاهر أن مسألة الطيران ارتبطت عنده بنواحي دينية لا بنواحي شبقية كما يذكر ذلك فرويد . وسوف نذكر هنا ما حدث لجيوفانى وسرى أن بواعث دينية وربما فلسفية قد دفعت إلى ما حدث .

فحينما دخل ليوناردو إلى مسكنه ذات يوم ، وجد فى انتظاره الميكانيكى « أسسترو » ، وهو ينشد هذه الأغنية التى يقطع بها مثل الوحدة ويخفف آلام المرض :



تصبح الطيور ... تصبح الطيور

تظهر الكراكي ... تظهر القصور

ومعدّ عديم الشمس ...

حيث لا أرض هناك .

تظهر الكراكي ... تظهر الكراكي

تصبح الطيور ... تصبح الطيور .

وأسترو ماذا كان من مساعدتي ، ليوناردو ، . وقد انكسرت حاقه في

عارة الطيران ..

وقد شعر ، ليوناردو ، بالاكشاب عند سماع هذه الكلمات المنظومة ، فوق

ما كان يحس به أصلاً من ضيق نتيجة لطول طوافه في يومه . وفي حنان وإشفاق

سأل الأستاذ مساعده :

ما هذا ؟ أسترو !! وقد وضع يده فوق رأس المريض ، الذي أجاب :

لا شيء يا سيدي .. لا شيء .. لا شيء يخصني ... ولكن جيوفاني ... من

المؤكد أنه الآن أحسن حالا مما كان من قبل ... قد أخذ الجناح ... ويجب

ليوناردو : ماذا تقول ..؟ أسترو ... أين جيوفاني ؟

وأحس ليوناردو على الفور بما تنبأ به من حزن وأسى وضيق ، واضطراب

في دقائق قلبه من أجل تلميذه جيوفاني ، ثم طلب من مساعده أسترو أن يرشده

على مكان جيوفاني . وتوكل المساعده على عكازته وصعد فوق الدرجات القديمة

البالية ، وليوناردو يتبعه ، مأخوذاً ، قلقاً على تلميذه ، متألماً آسفاً على ما

أصاب مساعده من هزات . وفيأية يشير أسترو إلى غرفة يتدل من سقفها

جسم جيوفاني ، ويقول للأستاذ : لا تخف هذا هو جيوفاني قد استراح ..

لقد طار ، قد انتمت كل متاعه ولم يعد في حاجة إلى التفكير ، أو الهذيان ،  
أو الصياح والحويل .

ويشهد ليوناردو هذا المشهد الأليم ، وهو صامت لا يشكلم ، أو يشير ،  
أو يسأل ، أو يهيب . وبعد برهة قصيرة ، أحس أنه طال أمدها ، تسمع صوت  
ليوناردو وقد غيرته الأحزان ، وهد من قوته الأسي ، يتأدى في همق وحنين :  
جيوفاني ! ويشحب لون وجهه ويكفهر . ويتدفع نحو الجسم المدلى بمحاول  
إصلاح اتجاه رأسه ، ويلمس يده الباردة ، والجسم يرتفع ذات اليمين وذات  
اليسار من أثر لمة الأستاذ ... بينما يتجه أسترو نحو نافذة تطل على مدينة  
روما والرقعة الخضراء الريف المجاور ، ويجارى المياه الرومانية العالية بلونها  
الداكن ، والسماء من خلفها . ويمتدحراطاه خارج النافذة ، ملوحا بها في الفضاء  
كأنهما جناحا طائر . ويتراقم منشدا : تصبح الطيور - تصبح الطيور ...

وتمر بضعة أيام على هذا المشهد ، ويثول ليوناردو فحصى مخاضات جيوفاني  
من أوراق ويجد بينها مذكراته اليومية ، فيأخذ في تصفحها بشيء من الدقة ،  
ليكشف أسباب ما وقع فيه جيوفاني من حميرة وإرتباك ، واختلال في قوى  
العقل . ويجد ليوناردو نصا في مذكرات جيوفاني يعرف منه أن أسبابا أو  
تصورات دينية بالإضافة إلى تخطيطات ليوناردو ومشروعه عن الطهران هي التي  
أدت إلى ما وقع لـجيوفاني ، في هذا النص يقول جيوفاني :

« في يوم من الأيام الماضية ، في رواق دير ( فراهينديتو ) عرض على  
رابع ، كان قد قدم من أثوس Athos ملقا من ( الرق ) أي ورق البارشمان ،  
عليه رسم لشعار ملون يمثل عبودة ( يوحنا البشير المجنح ) وهذا الشعار  
المرسوم ليس له وجود في إيطاليا ، لكن جاء نقلا عن الأيقونات الإغريقية ،

أعضاء جسمه رفيعة طويلة ، وجسمه مغطى بدثار من شعر الجمل ، يبدو كأنه ريش طائر .

الفتى - ما أنذا سوف أرسل صلاكي - الذى يقول فتح الطريق أمامى ،  
والرب الذى تبحث عنه سوف يملأ المعبد ، وحتى ملاك المعبد سوف يهرب بك ...  
الفتى ... سوف يأتيك الرسول ... وهذا الرسول على كل حال ، ليس  
ملاكاً ، ولا روحاً ، ولكنه كان له أجنحة ضخمة .

وفي سنة ١٥٠٢ آخر سنة في حكم الوحش القرعزى ، البابا الإسكندر  
السادس ، الراتب الأوغسطينى الذى كان حينذاك بروما ، تحدث عن جسم  
بجنح ، عند المسيح ، يترجع على العرش بمجد الإله الأبدى في اورشليم ...  
هذا الوحش الذى يهب النور من السماء ... سوف يقول للناس ... سلام  
هذا الإرتباك والحيرة ... ماذا تريدون ؟ ... أيها الجيل الملعون المتمرد ...  
هذه هي العلامة التى يطلبونها ، وهي ظاهرة تتطبع فيكم ... سترون ابن  
الإنسان قادماً من بين السحب ، ليقوم بينكم قاضياً بحكم بين أحيائكم  
وأموالكم ... هكذا سوف يقول ...

وستكون له أجنحة ضخمة من نار ذات لهب ... يدبر أحوالكم بدهاء  
الابليس ومكر الشياطين . ويرتفع إلى السماء بين سحابة صوت الرعد ووميض  
البرق ، يحيط به تلاميذه وأتباعه في ثوب الملائكة المجنحة .

ويعقب هذا بضع بقايا كلمات متقطعة ، مشطوبة في كثير من مقاطعها ،  
كبت قبا يبدو ، يده متهزئة مرتعشة غير مستقرة ، تقول :

يبدو لي كأن ملائكة عدو المسيح تشبه في وصفها وتفصيلها ملائكة المسيح  
هذاته ... ومن هذا الذى يمكنه أن يكشف عنها ، أو يتعرف على الواحد من

الآخر؟ ومن يمكنه مع إغراء ذلك أن يقف دون الناس؟ ... واللغز أو السر الكبير الأخير هو الاسم العميق الذي لم يعرف له في هذا العالم مثيل .

ووجد ليوناردو في بداية آخر صفحة في المذكرة ، بخط غير ثابت الأسلوب والبيان ، يحتمل أن يكون قد كتب بعد فترة طويلة من كتابة ما سبق ، هذه العبارة :

« الجنة البيضاء تظهر دائماً في كل مكان .. عليها اللعنة ... السر الأخير .  
يبدو الاثنان واحداً ؛ المسيح وعدوه ، يبدوان واحداً ... السماء في علاها ...  
والسما من تحت ... لا يا ربى ... أسألك ألا يتحقق ذلك ... لا ... أرجو أن  
لا يكون ... الموت أحسن من هذا .. أسلم روحى إليك يا ربى ... فاحكم لى ، (١) »

نفهم مما سبق أن مسألة الطيران كانت منتشرة في ذلك الوقت في إيطاليا تحت تأثير بواعث دينية فهناك الملاك المجنح ، ويوحنا البشير المجنح ، وحتى الشيطان المجنح . وأن تلك البواعث أو الدوافع الدينية يمكن أن توجه الفنان أو المخترع إلى محاولة أن يطير الإنسان ، بدون أن يشير ذلك إلى دوافع شبقية . وما لا شك فيه أن الطبيعة بما فيها من زهور وطيور ومرتفعات ، والتي عاش فيها ليوناردو ، قد جعلته يتأمل تلك الطبيعة وينقل عنها فنونه . بل ويعشقها ولا يحاول أن يؤذى أى زهرة أو أى طير ، فهو في طفولته كان يطلق الطيور من صغارها ، كي تتمتع بالحرية والإنطلاق . وكان يتأملها وهي تظهر فرحة منطلقة . وكان يتساءل في نفسه ألا يمكن أن يطير هو الآخر . فلما شب ونمى كانت الأماطير الدينية المسجلة في الأقوال والفنون تتحدث وتعبّر



عن الملائكة المجنحة ، وعن رسل بأجنحة وعن أول من حاول الطيران من البشر . كل ذلك كان دافعه إلى الإهتمام الكبير واهتمام تلامذته بمسألة الطيران ، فالدافع الديني مع حبه للطبيعة التي تحوى الزهور والطيور كانا دافعا للاهتمام بهذه المسألة وليست الدوافع الشبقية كما ذهب إلى ذلك فرويد .

من هذا كله فرى التعت واضحا في تفسير فرويد لحلم النسر بما يتمشى مع نظريته الراضخة لديه . ولقد زاد فرويد في تعنته هذا حينما قرر قضيته العامة القائلة ، إن فن الطيران الذى ولغ مبداءه فى أزمتنا ، له أيضا جذوره الطفلية الشبقية ، (١)

ولقد فسر فرويد أيضا أحداث ليوناردو دافنشى وأعماله وكذلك حوادث وأفعال ديستوفيسكى تفسيرات جنسية تقرب كلها من تأييد وتعضيد وتبرير نظريته . والواقع أن هذا التعسف الذى يبدو بوضوح فى أن الباحث يقصد نحو شيء يعرفه من قبل معرفة تامة ، وهو الذى يحلمانا على القول بأن منهج فرويد فى بحث ليوناردو وبحث ديستوفيسكى لم يكن منهجا تجريبيا موجها بالمعنى الدقيق ، لم يكن منهج الفروض التى تغذيها التجربة أو تدحضها بل كان منهجا تبريريا بحيث نستطيع القول أن فرويد لم يكن ليعجز عن العثور عن وثائق أخرى لو أنه لم يجد هذه الوثائق التى درسها ، بل ولم يكن ليعجز عن التآدى منها إلى نفس النتائج التى تآدى إليها فى بحثه الحاضر (٢)

ذكر فرويد أن الارتفاع Sublimation هو الأساس الذى تعتمد عليه العمليات المشتركة فى الإبداع الفنى ، والارتفاع عنده يجرنا إلى الحديث عن

---

١ - فرويد : ليوناردو دافنشى ، ص ٤٩ .

٢ - مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى ، ص ٧٩

الدافع الشبقى ؛ فالمدافع الشبقى هو الموضوع الذى تجسرى عليه عملية التسامى ، بمعنى أن الإنسان إذا استطاع أن يستبدل بأهدافه القريبة ، الشبقية ، أهدافا أخرى تمتاز أولا بأنها أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية ، وثانيا بأنها غير جنسية ، فقد قام بعملية تسامى . والتسامى حسب رأى فرويد يؤدي إلى إظهار عبقرية وامتياز فى الفن أو فى العلم ... الخ . ولكن فرويد لم يوضح كيف يؤدي التسامى إلى امتياز أو عبقرية فى فن أو علم . ولقد لاحظ براون أن هناك علامة استفهام كبيرة حول ما إذا كان التسامى يؤدي فعلا إلى تفريغ الطاقة الشبقية أم لا ؟ (١) كما لاحظ ليفين Lewin (٢) أن التسامى لا يؤدي إلى خفض التوتر الذى يعانى منه المحصور إلا إذا أدى به إلى إشباع الهدف نفسه الذى كان الشخص يطلبه منذ البداية ، وهنا يفقد التماسى معناه لأنه يشترط إبدال الهدف ومعنى ذلك أن التماسى عن الدافع الشبقى لا يتم إلا بإشباع نفس الدافع أصلا لا إبداله بمدافع البعث أو المعرفة .. الخ .

ومع ذلك فلنسلم مع فرويد بأن التماسى يؤدي إلى امتياز فى الفن أو إبداع فيه ، وأنه يتم بإبدال الدافع الشبقى بمدافع أخرى له قيمة اجتماعية أو فنية ... الخ . ما هنا تكون نظرية فرويد قاصرة فى الإحاطة بتنوعات الإبداعات الفنية ؛ فإذا قدر لى - يقول مصطفى سويف - أنا الذى لست من الشعراء أن أحل

1 — Brown; j. F. : Psychodynamics of Abnormal Behavior. New york, 1940, p. 171

٢ — انظر :

A — Lewin, K.: A Dynamic theory of personality, Newyork 1935

B—Lewin,K.; Principles of Topological psychologg. New york 1936.

C — Lewin,K. : Will and needs. London 1938

في نفس دافعا شيقيا نحوامي ، فهل يقدر لهذا الدافع أن يتجه تساميه إلى إبداع الشعر أم إلى إبداع القصة أم التمثيلية أم لحن موسيقى أم لوحة تصويرية أم إلى نوع آخر من أنواع العبقرية أم لا يتجه إلى عبقرية بل إلى عصاب ؟ هذا ما لم تفسره نظرية التسامي (١) . ومعنى هذا أننا حتى إذا اعترفنا بأن التسامي يقود إلى امتياز أو عبقرية في فن أو علم ، فإننا لن نكون على بينة واضحة من كيفية اتجاه هذا التسامي عند فنان ما إلى فن معين دون آخر ، ولن نصبح قادرين على الإجابة على سؤال هام هو : لماذا كان هذا نحاسا بينما كان آخر رساما وثلاث مرسيقيا ... وهكذا . أي لماذا أدى التسامي إلى امتياز في إطار عدد من الفن عند هذا الفنان بينما أدى عند فنان آخر إلى امتياز في نوع آخر من الفن ؟ وهنا يتضح أن التسامي الذي ذكره فرويد لا يتسع بحيث يستوعب عملية الإبداع كلها .

والواقع أنه يمكن لنا أن نعد فرويد بوجه ما من الوجوه فيلسوفا مثاليا أكثر منه طام نفس تجريبي ، من حيث أنه كان يبحث دائما على طريقة الفلاسفة عن « العلة الأولى » ، والعلة الأولى والنهائية عنده هي اللاشعور . وهو في سبيل التعليل بالعلة الأولى هذه لراه على أتم استعداد لأن يتعامل مع أفكاره أو نظريته مغلبا هذه الأفكار وتلك النظريات على الوقائع الملاحظة والتجربة ذاتها .

### ثالثا : النقطة الموجه للحركة السيربالية في الفن

راحت الحركة السيربالية تتعقب خطى فرويد وتلاميذه من أنصار مدرسة التحليل النفسي . فبدأت أعمالها الفنية من الجانب اللاشعوري للحياة النفسية ،

---

١ - مصطفى سوريث : الأجناس النفسية للإبداع الفني ص ٩٧ .

وركزت على الأحلام والرموز ذات الدلالات الشبقية ، وحاولت التخلي عن الواقع الخارجى لى تغوص فى أعماق العالم الباطنى .. عالم الرغبات والذكريات المكبوتة من عهد الطفولة بوجه خاص ، والتي كبتت فى اللاشعور بفضل العادات والتقاليد والنواميس . ورأت أن الوقت قد حان لاستكشاف مواطن العالم اللاواعى ، وبيان ما ينطوى عليه ، وما يشير إليه ، واستخراج الحقائق من ثناياه ، بعد أن كانت معظم الأعمال الفنية و غير هاندور حول الشعور . وانضم إلى هذه الحركة الكثير من مشاهير الفنانين من أمثال : شال و بال و هاو و كليه و ماكس إرنست و مارسيل بروست و دى - كريكو و سلفادور دالى . وكانت أعمال هؤلاء الفنية معبرة عن ما يماثل اللاشعور من أسرار و غرابة و تفرد و لامعولية وكثرت الروايات والمسرحيات والأعمال للفنية الأخرى المتأثرة تأثرا بالغاً بالتحليل الفرويدى للنفس وبالنظرية الفرويدية .

على أن النقد الذى يمكن أن نوجهه هنا إلى الحركة السهرالية فى الفن هو أن أى إبداع فنى خصوصاً فى مجال فنون الرواية الطويلة والمسرحية لا يمكن أن يعبر عن اللاشعور وحده ، وبالتالي لا بد من أن يتخلله لحظات واعية شعورية تتحمل فى التنظيم والعرض على الأقل ، ومما حارب السهراليون من أن يحدوا من رقابة العقل الواعى وذلك باستخدام المخدرات واصطناع الجنون فى بعض الأحيان ، فإنهم لابد أن يكونوا فى درجة ما من درجات الوعى وهم بصدد تنفيذ أو أداء عملهم الفنى ، فهم إذن واعون بما يصنعون ، وهم ثم تأتى المفارقة إن المغالطة ؛ أنهم ينتجون فناً لاشعورياً هم أنفسهم شاعرون به أو لنقل أنهم يحيدون تقليد عالم اللاشعور .

ويبدو أن فرويد نفسه قد كشف الخدعة التى لجأ إليها السهراليون ؛ إذ



يقال أنه صرح لسلفادور دالى حين زاره هذا الأخير فى لندن بقوله : أن ما أراه طريقا فى فنك ليس هو الاشعور بل الشعور ، . وهى عبارة دبلوماتية لينة ، إذ لا بد أن يكون فرويد قد قصد منها أن يقول لضيفه الثانى : إننى لا أجد طرافة فيما تتظاهرون به ، بل فى طريقة تظاهركم ذاتها . وكأنه يريد أن يقول إن السرياليين قد وقعوا فى خطيئة التكلف ، حين راحوا يدهنون المنحدرات ويصطنعون حالات من الجنون ، لا لثىء إلا ليصنعوا فنا يعكس عالم الإنسان الباطن (١) .

فالفنان إذن مهما ادعى أن فنه كان نتاج اللاوعى أو الاشعور ، فهو يعنى ويشعر بما يصنع أو بما يبدع ، ومن هنا كان من الضروري أن يسعى بعض أنصار الحركة السريالية اتحاد أو توحد الباطن مع الظاهر أو الاشعور مع الشعور ، ضاربين عرض الحائط بمخالفة البعض الآخر الذى ادعى أنه يعتمد على الاشعور وحسب . ولعل هذا هو ما عناه أفنديه بريتون حين ذكر فى بيانته : قصارى جهدنا ... ، ننصرف إلى إبراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى كعنصرين معنيين نحو اتحاد ... فهذا الاتحاد النبأى هو الهدف الأخير للسريالية ، (٢)

والواقع أن اتحاد الباطن بالخارج هى أهم نتيجة حققتها الحركة السريالية ، وأهميتها在於 أن لنا نقوم على العقل للصرف ، والشعور الواعى لليقظ . الموضوع ، لن يصر بالحقيقة إلا من جانب واحد ، غذا فضلا عما يتمثل فيه

---

١ - فى الدين إسماعيل . الفن والانسان ص ١٨٧

٢ - أنظر أندريه بريتون : بيان السريالية فى كتاب الفن والمجتمع

عندئذ من برفاف وخشونة . وكنيت نهر الذي يترجم عن الحروف بكل ما فيه من انطلاق وتفكك وتفتت وتفتت . يكون مشيراً إلى مشقة وانغراسه ، ولكنه مع ذلك غاب أجسوف متفتت عن غايته . فإذا كان عالم الشعور وعالم اللاشعور غير منفصلين وغير متقابلين ، بل متزججين ومتفاعلين ، فإن هذه الحقيقة تؤكد كذلك اتصال الخيال بالواقع أو الحلم بالحقيقة الموضوعية وتفاعلهما . وليس للفكر في أعلى تماذجه وأبهى صورته إلا نتيجة هذا التزاوج . وعندما ما كان يفكر بروسيت ، فهو يستلهم أفكاره للذكريات والعلامات الخيالات ولكنه يظل في الوقت ذاته متذكراً متلهفاً ، وانغماساً في الحياة إلى أقصى الحدود . (١)

كان السيرينائيون يعرضون أنفسهم للتأثيرات الغامضة على الجمهور ، وكانوا يعتمدون ، توصيل أفكارهم من خلالهم بعبارة أخرى ، من طريقه النفسية . في عالم اللاشعور فإن ما فيه من رموز عالم جمعي . لأنه يمثل شعور الإنسانية القديم المترسب في كل النفوس . وهذه الحقيقة الأخيرة تؤكد ما بيننا حيث عند يوفج في فكره عن اللاشعور جمعي . يقول في نفسه أنه قد سئل عن الأسلاف في الماضي . ويرتب الأخير باليونان على ذلك قوسهم بأنهم في الذخائر اللاشعورية التي تظهر في أعمالهم الفنية تجد ما كان في نفوسهم من نفوس أممنا . من أي في لاشعورهم . ولكن الشاعر والتفكير والقدرة إنما يقبل . الأعمال الفنية بعقله الواعي وحراسه المتينة ، ويعلم أنه لكي يترك ذلك وراءه . الأعمال أن يكون في حمة غيبوبة شديدة تلك التي كان فيها الفنان نفسه في أثناء التجربة . وهذا غير ممكن . (٢)

١ - عن الدين اصماعتين : الفن والانسان ص ١٨٧ - ١٨٨

٢ - نفس المرجع ص ١٨٥ - ١٨٦

ويمكن أن نؤيد إلى الحركة السيرياوية أيضا نفس النقد الذي وجهناه إلى فرويد وتلاميذه من أنصار مدرسة التحليل النفسي ، من حيث أن السيرياويين لم يبينوا لماذا تختلف الإبداعات الفنية من فنان إلى آخر ولا كيف تتم عملية الإبداع الفني ، وأنهم تعسفوا في تفسير ما يحدث بدلالات شوية جنسية كبثت في اللاشعور وتظهر على أنحاء مختلفة في الإبداعات الفنية .

### ثالثا : النقد الموجه إلى رأي يونج

أعطى يونج للاشعور الجمعي أهمية قصوى باعتباره منبع وجوده والإبداع الفني ، والأعمال العبقرية العظيمة ، واستدل على وجود هذا اللاشعور الجمعي من وجود مظاهر له في الأحلام وعند الدعاوين وفي بعض الأعمال الفنية . ونفس يونج عملية الإبداع الفني بأنسحاب اليبس من رموزه الاجتماعية التي لم تعد تصلح لآداء مهمتها ، مع تغيير المجتمع وتطوره ، واتجاه هذا اليبس إلى عمق الشخصية ، حيث تبرز بعض كرامن اللاشعور ، ويتعلق اليبس بهذا البعض الذي يبرز ، ويزيده بروزا ، بأن يملئه على الفنان كي يخرج في أعماله الفنية رمزا يبدو أمامنا في وضوح الشعور .

كما نحدث يونج عن الإسقاط باعتباره السبيل إلى الإبداع ، فنذكر أن الإسقاط هو العملية النفسية التي يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التي تطام عليه من أعماقه اللاشعورية ، يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتألمها غيره . كما ذكر أن الفنان يحتاج إلى قوة يحس بها لا شعوره هي قوة الحدس ، وبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك مباشرة دون وسيط ، وبالإسقاط يحدد الفنان مشهده ، ويخرجه من نفسه واضعا إياه في شيء خارجي هو الرمز .

إن أول نقد نوجهه إلى يونج هو أنه قد فسح فيها يسمى بالمنطق بأغلوطة

المائة ، ذلك أن يوضح انتقل من ملاحظة مظاهر اللاشعور الجمعي عند الذمانيين  
وفي الأحلام ، وملاحظتها في بعض الأعمال الفنية - انتقل - إلى قضيتنا القائلة بأن  
اللاشعور الجمعي هو الأساس الجوهرى في إبداع الأعمال الفنية .

نعم إن يونج يعترف بالواقع الإجماعى الراهن أكثر مما يعترف به فرويد  
حين يفسر عملية الإبداع الفنى بانسحاب الليدو من رموزه الاجتماعية التى لم  
تعد صالحة في أداء مهمتها ، نتيجة تطور المجتمع ... الخ . إلا أن تقسيمه للأعمال  
الفنية والأدبية إلى قسمين : قسم : سيكولوجى لا يزيد عمل الفنان فيه على  
أوضح المضمون الشعورى ، ويتدرج تحت هذا القسم كل ما يتناول شئون  
الحب والبيئة والأسرة والجريمة والمجتمع والشعر التعليمى ومعظم الشعر الغنى  
والهزاعا والتراجيديا والكوميديا . وقسم كشفى Visionary يستمد وجوده  
من اللاشعور الجمعي ، حيث يمكن بقايا الخبرة الأولى ... خبرة الأسلاف ،  
ويستمد القسم الكشفى على الإسقاط والحدس . ومن هذا القليل الجزء الثانى  
من « فاوست » لجيتة « ورأى هرمس » لدانتى . - نقول - إلا أن تقسيمه  
هذا ، ورفضه النظر في القسم السيكلوجى بحجة أنه تافه لأنه لا يستمد أصوله  
من اللاشعور الجمعي ، بل من عالم الواقع الخارجى يدل على أنه لم يختلف عن  
فرويد كثيراً ، إذ يتعامل مع أفكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقع  
الخارجى ، ويكيف الواقع الخارجى على حسب أفكاره أكثر مما يكيف أفكاره  
على حسب الواقع الخارجى . فهذا الواقع إذن وسيلة للاعنان في الإستمتاع  
بآرائه والقياس عليها ، بدلا من تعديلها والتقليل من تطرفها (١) .



لنقف الآن عند القميز قليلا ، فإن يونج يرى أن القسم الكشفي يخص الفنان والعباقرة ولا يخص جميع الناس ، فالفنان هو الذي يستطيع مع العباقرة أن يكشف ، وأن يبدع ، لأنه يتمتع هو والعباقرة بالحدس أصيل يميل يونج الى اعتباره نظريا لا مكتسبا . ويبدو أن معنى قوله هذا هو أن عامة الناس يتحدرون على القسم السيكولوجي بينما يحتاج القسم الكشفي الى امتياز أو عبقرية في فن أو علم ... الخ فإذا ما فحصنا أقوال يونج عن هذه ، وأضفنا فكرته عن اللا شعور الجمعي الذي يترارثه الخلف عن الخلف ، ومن ثم كان واحدا عند الجميع ، لمجاز لنا أن نساك يونج : كيف يمكن أن ينقسم الناس ولا شعورهم الجمعي واحدا إلى قسم سيكولوجي وآخر كشفي أي إلى قسم غير مبدع وآخر مبدع ؟ يمكن أن تكون إجابة يونج بأن القسم الأخير يمتاز أتباعه بالحدس ، وموقفة نظرية عنه ، بينما يهتمك أتباع القسم الأول بالواقعي ، وبمعنى آخر توهم لديه عنه واقعي وأخرى حدسية . ولكن ألا ينقسم هذا التقسيم بالتعسف ؟ ثم ألا ندرس فيه شيئا من الغموض ، خصوصا إذا عرفنا أن الحدس نفسه غامض لا تحدده له ولا تعريف . ولا يعرف نحن ولا هو كنهه ولا طبيعته . والحق أننا لو اتبعنا رأي يونج هذا الذي يستبعد فيه الواقعي ويعتبره ثافيا لم عرفنا أن يونج ليس من أنصار المنهج التجريبي الذي يستند الى الواقع ويرتكز عليه .

وإذا نظرنا أيضا إلى القسم الكشفي لرأينا أن حديث يونج عن انقسام هذا القسم إلى الفنانين والعباقرة ، لا يمكن أن يشجع فنونا في التعرف مما يتميز به إبداع الفنان عن إبداعات واكتشافات غيره من العباقرة ، أي لا يبين لماذا أبدع هذا فنا وأبدع ثان علما وأبدع ثالث فكريا ... وهكذا ، فضلا عن أنه لن يبين تمايز هذا الفنان عن غيره من الفنانين أيضا كما سنبين ذلك نوا .

ذلك أننا إذا وافقنا يوتنج على أن اللاشعور الجمعي هو منبع الإبداع الفني وأن الفنان يتمتع بخدس فاقد ، فإننا لا ندري كيف يمكن أن تتباين الفنون والحدس واحد واللاشعور الجمعي واحد بين الفنانين ، ذلك لأننا نرى أن هذا يبدع في الرسم بينما ثمان يبدع في النحت ويبدع ثالث في الموسيقى ويبدع رابع في الشعر وهكذا ، فكيف إذن يمكن أن يفسر يوتنج هذه الاختلافات في نشاطات الفنون بين فنانين متعددين في اللاشعور الجمعي وفي الحدس ؟ واضح أن نظرية يوتنج قاصرة في تفسير ذلك ، وبغض الطريقة كيف يمكن أن نميز بين إسقاط الفنان وبين إسقاط غيره من العباقرة ؟ ، فضلا عن أنه كيف يمكن أن نميز بين إسقاط فنان معين ( موسيقى مثلا ) وبين إسقاط فنان آخر ( شاعر مثلا ) ؟ واضح أنه لا إجابة عند يوتنج .

أضف - إلى ذلك أن يوتنج يعاني من تصور آلي للنشاط النفسي مع شيء من النزعة الحيوية vitalism ويكفي أن نستمع إلى حديثه عن العناصر غير الطلية في حياة الفنان ، إذ يقول أن مجرد الاستعداد الخاص الذي يديه الفنان الموهوب يعني تركيزا للطاقة في اتجاه معين ، مع شيء من الفراغ ينتج عن ذلك في جانب آخر من جوانب الحياة ، والنتيجة طبعاً أنه بقدر نبوغ الفنان في فئة تسوء مظاهر نشاطه الأخرى ، في معاملاته وفي تفكيره العملي وفي حياته الاجتماعية بوجه عام (١) والحق أننا لا نستطيع أن نتصور أن النشاط النفسي آلي ومكتمل تكاملاً مادياً إلى هذه الدرجة بحيث أن اتفاق ٩٠٪ من ذلك النشاط في إبداع فني ما ، ينتج عنه عدم كفاية ١٠٪ المتبقية لعلاقات الفنان الاجتماعية والعدلية . ثم لنا أن نتساءل وهل الفنان المتفوق وحده هو الذي يعاني من سوء مظاهر

نشاطاته الأخرى . ألا يدخل في زمرة أى مفكر وأى عبقرى وأى إنسان له نشاط ثقافى أو تجارى واسع ؟ ثم من أين حصل يونج على فكرته تلك ؟ هل قاس بالفعل بمقاييس دقيقة كمية النشاط النفسى لدى الناس جميعا ، كى يعرف أن الفنان له كمية محددة يصرف منها جزءا أكبر فى فنه ، والجزء الأصغر المتبقى لا يكفى فى مواجهة حياة الإجتماعية والعملية ؟ الحق أننا لا نقبل تلك النزعة الآلية الميكانيكية للنشاط النفسى التى أتى بها يونج لأنها لا يمكن أن تكون علمية .

ويمكن أن نختم فقدنا ليونج بتقدم يمكن أن يوجه إليه وإلى الفائلين باللاشعور بوجه عام ، سواء أكان هذا اللاشعور شخصا أو كان جمعيًا . فاللاشعور ليس إلا آلة أولى أو فرضية ميتافيزيقية لم يقم الدليل على صحتها أو صدقها بواسطة الواقع التجريبي فإن قيل إن علماء النفس يستتجون وجود اللاشعور من مظاهره التى رأوها فى عيادات العلاج النفسى وفى الأحلام وفى بعض الأعمال الفنية ، قلنا أن ذلك لا يكفى مع تشككنا فى أنه صادق . فنحن لانقبل بطبيعة الحال أن يكون الجانب الحالك المظلم من الإنسان ( اللاشعور ) هو جوهر ومنبع الإبداع عموما والإبداع الفنى بوجه خاص .

وهكذا كانت النظرية السيكلوجية موجهة فى جانب سلبية من عدة جوانب فهى موجهة من حيث أنها حاولت أن تصل إلى أصل الإبداع الفنى عن طريق البحث فى داخل الإنسان ، لا عن طريق التمسك بقوى غيبية ، أو مفاهيم أسطورية ، أو وحى إلهى ، وهى سلبية من حيث أنها ركزت على فرضية فلسفية هى فرضية اللاشعور سواء أكان هذا اللاشعور فرديا أم جمعيًا ، كما أنها أغفلت مسائل كثيرة تتصل بمشكلة الإبداع الفنى . فهى لم تحدثنا عن كيف يحدث الإبداع الفنى من بدايته إلى نهايته ، وأغفلت تماما مسألة التنفيذ أو الأداء ،

ولم تبين لنا لماذا يتبعه هذا الفنان إلى إبداع في فن معين دون آخر ، ولماذا يختلف الفنان نفسه في فن بعينه من حيث الدرجة والجودة . كما أن المنهج الذي استخدمه أنصار هذه النظرية لم يكن منهجاً علمياً تجريبياً بمعنى الكلمة ، فهو منهج شكلي قعسفي عند فرويد ، وهو لا يمت إلى المنهج بأدنى صلة عند يونج .

ضف إلى ذلك أن حديث فرويد عن التسامي باعتباره الأساس الذي تقوم عليه العمليات المشتركة في الإبداع الفني والذي يؤدي إلى امتياز أو عبقرية في فن أو علم ، لم يكن حديثاً علمياً واضحاً ، فلقد هاجم كثير من علماء النفس فكره التسامي هذه ، بالإضافة إلى أن التسامي حتى لو سلمنا به لا يمكن أن يفسر لنا لماذا يتجه هذا الفنان إلى فن معين بينما يتجه فنان غيره إلى فن آخر رغم أن الاثنين قد قاما بعملية التسامي هذه ، كما أن حديث يونج عن الاحقاط باعتباره السبيل إلى الإبداع يشوبه الكثير من الغموض ، فضلاً عن عدم علميته وكفايته في تفسير عملية الإبداع الغني من ألفها إلى يانها حتى ولو أضاف يونج إلى الاسقاط فكرته عن الحدس وفكرته عن اللاشعور الجمعي وفكرته عن النماذج البدائية وفكرته عن القسم الكشفي .

ونحن لا نستطيع أن نقبل بطبيعة الحال التصور الآلي للنشاط الفني المشوب بفزعة حيوية ، ذلك التصور الذي كان سبباً في توجيه كثير من اللوم ليونج ، كما لا نستطيع أن نوافق يونج على تقسيمه للأعمال الفنية إلى قسمين : الأول سيكولوجي والثاني كشفي ، كما أننا لسنا بوضوح قصور وجهة نظر الحركة السيرالية في الفن ، تلك الحركة التي اعتمدت على منهج التحليل النفسي ، واستهدفت التعبير عن لاشعور الفنان ، فجاءت أعمالاً مزيجاً من اللاشعور والشعور أو خليطاً من اللاوعي والوعي وأن عنصر الوعي أو الشعور لا بد



وأن يظهر على الأقل في جانب التنفيذ أو الأداء ، ذلك الجانب الأخير الذى  
أهمته المدرسة السيكولوجية تماماً .

...

تبين لنا إذن أن كل نظرية من النظريات السابقة، لم تقدم تفسيراً كاملاً  
لعملية الإبداع الفنى ، بالإضافة إلى وقوعها فى نقاط ضعف ، كانت سبب  
ماوجهناه إلى كل منها من نقد . ولكن يمكن أن تقدم نحن من جانبنا رأياً  
خاصاً يمكن أن نقصر فى ضوءه عملية الإبداع الفنى تفسيراً كاملاً متلافياً فى  
ذلك أوجه النقد السابقة ؟ هذا هو ما سنحاوله فى الباب الثالث والأخير من هذا  
الكتاب .

...

رؤية جديدة



## الباب الثالث

### رؤية جديدة

١ - أما رأينا الخاص فهو أن مشكلة الإبداع الفنى ، لا يمكن تفسيرها على الإطلاق تفسيراً كاملاً وشاملاً بالاستناد إلى نظرية من النظريات التى عرضناها آنفاً ، ولعل هذا كان سبب أوجه النقد العديدة التى وجهناها إلى كل نظرية على حدة ، بحيث ظهر واضعاً فى نهاية المطاف عجز كل نظرية من تلك النظريات فى تقديم تفسير مقنع يلقى الضوء على مشكلة الإبداع الفنى من ألفها إلى يائها ، وقبل أن نتناول سر فشل كل نظرية من النظريات السابقة فى تفسير تلك المشكلة ، نود أن نبين منذ البداية رأينا الخاص الذى يمكن أن نضحه على النحو التالى : إن مشكلة الإبداع الفنى يمكن تفسيرها تفسيراً كاملاً شاملاً من موقف ذاتى موضوعى ، وأن هذا الموقف يشير إلى تفاعل الذات مع الموضوع ، أو تلاحمهما ، أو تداخل عناصرهما ، بطريقة يكون من المتعذر علينا فيها أن نقرر أن هذا يعتبر ذاتياً وذاك موضوعياً .

والموقف الذاتى الموضوعى الذى نتخذه كموقف نستطيع أن نتطرق منه إلى تفسير شامل وسام لمشكلتنا قيد البحث ، ليس هو الموقف الذاتى الذى نضيف إليه الموضوع ، وليس هو الموقف الموضوعى الذى نضيف إليه الذات ، كما لو كنا نضيف قطعة إلى قطعة ، أو كما لو أن الذات هى العنصر الرئيسى فى الموقف الذاتى ثم يكون الموضوع عنصراً ثانوياً ، أو كما لو أن الموضوع هو العنصر الرئيسى فى الموقف الموضوعى ثم تكون الذات عنصراً ثانوياً . إن الموقف الذاتى الموضوعى الذى نعتنقه ليس بمثابة إضافة قطعة إلى قطعة ، أو النظر إلى



ناحية على أنها أولية والآخرى ثانوية ، إنه موقف تفاعل كامل واندماج تام لا يعزيه أى انفصال أو تمزق ، إنه يشير إلى اتحاد ما هو موضوعي بما هو ذاتي ، أو اندماج الأنا بالنحن وبما لهـالم بما يحتويه من ظواهر استيعابية وأعمال فنية .

وإذا كان الموقف الذاتي موقفا متطرفا يقرر أن أى إبداع فني ليس إلا وليد الذات ونتاج الأنا ، فإن الموقف الموضوعي يتجه إتجاها متطرفا مضادا للاتجاه الذاتي ، فيقرر أن ليس ثمة أنا بل نحن ، وليس ثمة ذات بل موضوع ، وفي تطرف الموقفين السابقين يتغافل الموقف الذاتي عن كل ما هو موضوعي ، ويتغافل الموقف الموضوعي عن كل ما هو ذاتي . ومن هنا يأتي تفسيرهما فائضا ، ويفشلان في تأويل ، وتوضيح مشكلة الإبداع الفني من ألفها إلى يائها . ولاشك أن تفاعل الموقفين في الموقف الذاتي الموضوعي ، يجعل التفسير كاملا ، ويجعل التأويل شاملا ومحيطا بكل ما غفله هذا الموقف أو ذاك ، وبكل ما لم يتمكن من تفسيره معا وخصوصا مسألة تباين الإبداعات الفنية وتمايزها .

ونكي لا يكون حديثنا عاما على هذا الشكل ، فإننا سنعود نورا إلى مشكلتنا المطروحة أمامنا ، لكي نرى بدقة كيف فشل الموقف الذاتي المتمثل في نظرية الإلهام أو العبقرية ، والنظرية العقلية ، والنظرية البيكولوجية - كيف فشل هذا الموقف - في إعطائنا تفسيراً مقنعا وشاملا لمشكلة الإبداع الفني ، ثم لكي نرى من جهة أخرى كيف فشل الموقف الموضوعي المتمثل في النظرية السوسبيولوجية هو الآخر في تفسير هذه المشكلة تفسيراً كاملاً ومقبولاً .

لقد ركز أصحاب نظرية الإلهام أو العبقرية في تفسيرهم لمشكلة الإبداع الفني على العنصر الذاتي وحده . . على ذات الفنان بما تحتويه من خيالات

وأحلام ، إغامات وإثباتات إبداعية تحدث فجأة بدون أن تخضع لأي ضرورة موضوعية ، أو أية مقدمات من أي نوع : فهذا روسو يذكر أن خيال الله لو تحولت إلى حقائق لما اكتفى بها ، بل يشل يتخيل ويحلم لا تقف رغبته عند حد ، كما اعتمد مرور وجان بول ، يتشر وهو فان وكورديج وهو جو على الأحلام ، واحترق الرومانتيكيون بالتميز الفردى بحيث أصبح الرومانتيكي يواجه المجتمع وحيداً بدون وسيط ، غريباً بين غرباء ، . أنا منفردة في مواجهة اللاأنا الهائلة ، كما ذكر نيتشة والفولس دوديه وفليكس كلاى وديلاكروا وبرجسون أن الإلهام يحدث فجأة وكأنه صدفة بلا مقدمات ولا وعي .

هذا والخلق الفنى عند الرومانتيكيين يستتبع القريحة أو العبقرية الفردية وهو عند كروتشه لا يحتاج إلى شيء آخر سوى التعبير عما أحسسه الفنان بحسبه الذائق الأصيل . وعن هنا أصبح الإبداع الفنى يحمل تعبيراً فردياً ويشير إلى شعور بالوحدة التى هى سر الأصالة ، ويذكر بانير فى هذا الصدد أن إحساس الفنان بالأصالة لا بد وأن يقترن بالوحدة .

والواقع أن نظرف أنصار نظرية الإلهام أو العبقرية فى موقفهم الذاتى جعلهم يغفلون جانب التنفيذ أو الأداء ، مع ما لهذا الجانب من أهمية قصوى : إذ بدون الأداء أو التنفيذ لا يمكننا أن نقرر أن إبداعاً فنياً ما قد حدث ، أو أن إلهاماً فنياً معيناً قد تحقق ، بل ستبقى الإبداعات والالهامات داخل الذات ، حبيسة فيها ، صعبة . . . كامنة . والحق أن ما يميز الفنان عن غيره من الناس إنما هى قدرته على تجسيد أفكاره فى فن ما ، فإذا انعدمت هذه القدرة لم يعد فنانياً وإنما انخرط فى جماهير الناس . وما إصرار أنصار هذه النظرية على موقفهم هذا إلا تطرفاً فى ذاتيتهم ، ذلك التطرف الذى يهدف — ضمن

ما يهدف إليه - إلى الابتعاد عن أية مادة خارجية يمكن لفنّه - أن يشكل فيها فنّه .

ولنا أن أنصار هذه النظرية السؤال التالي : أليس تخارج الفنان عن ذاته ، وتصارعه مع المادة التي يشكل فيها فنّه قد تغير من أفكاره . . . وذلك حينما لا تطاوعه المادة ، أو حينما يرى أن عمله يقتضى إغناء هنا أو تعديلا هناك ، أو حينما تطرا عليه أثناء الأداء فكرة جديدة غير تلك التي بدأ بها ، تقوده إلى تحقيق أفضل أو عمل أجود ؟

ولننظر إلى خطأ آخر تردى فيه أنصار هذه النظرية بسبب نظرتهم في موقفهم الذاتي ، واعتبره ما قرروه من أن الفنان مخلوق أصيل كل الأصالة ، وأن سر أصالته كامن في أن فنّه غير منبثق عن فن الإنسان آخر ، وغير خاضع لمجتمع أو تاريخ ، وغير مقيد بقوانين أو قواعد ، وأنه لا يرتبط بزمان أو مكان ، وأنه خلق من العدم دون أدنى تقدمات أو إرماصات أو وعى . لقد تبينا خلال نقدنا لفكرة الأصالة كما عرضها أنصار هذه النظرية ، أن هذه الأصالة وهمية وخرافية ، لأن الفنان طبقا لهذه النظرية ليس إلا إنسانا مسلوبا الإرادة ، فاقدا الوعي ، هو مجرد وسيط للإلهامات ، أو قابل لوحى ، أو مردد لفكر إلى أو شيطاني ، وهو بالاضافة إلى ذلك ليس منفذا لهذا الإلهام كما تبيننا ذلك من قبل .

...

نعم لقد كان فضل النظرية العقلية الكبير هو أنها أنزلت مشكلة الإبداع الفني من السماء إلى الأرض ، أدخلت الزمن وحرره من كل فكر غيبي ، ومن كل تفكير أسطوري ، بل تحرير مشكلة الإبداع الفني ذاتها من الخرافات

والغيبات التي ألحقتها بها نظرية الإلهام أو العبقرية . ولكنها رغم ذلك كله وقعت من حيث الشكل في نفس الخطأ الذي وقعت فيه نظرية الإلهام أو العبقرية ؛ من حيث أنها ركزت على العنصر الذاتي وحده ( وهو هنا العقل ) وأهملت وأغفلت العنصر الموضوعي ، فلقد أحال العقليون الإلهام المفاجئ إلى نوع من التفكير المعنوي المتواصل ، ورأوا أن اللاوعي هو نتاج الوعي ، وقرروا أن الإلهام يقتضى شدة الانصراف إلى الموضوع ، والاستغراق والتأمل فيه ، وسعة الاطلاع عنه ، وحرية الذهن من قيود التفكير ومن ضغط التديم . وذهبوا إلى أن أي إبداع فني - كما نأمل ما كان - لا يمكن أن يرى النور إلا إذا مسه عصا العقل البشري . وخضع لرؤية وتأمل وإرادة وتصميم . ونظروا كاط فذكروا أن الإبداع الفني يرجع إلى شروط وقوانين أولية Apriori قبلية سابقة على التجربة مشتقة من قوانا الإدراكية المجموعية أي من العقل . وأكد هيجل أن الفكرة داخل الذات هي أصل الإبداع والانتاج الفني ، ورأى شوبنهاور أنه لا إبداع بدون إرادة ، وأن الإرادة تشكل ذاتها في أفكار شتى تنتج عنها الفنون المختلفة . وقرر جويو أن العواطف ترجع إلى الفكر ، وذكر أن الفنان خالق أفكار أو موقظ أفكار ، وخالق عواطف عن طريق هذه الأفكار . وذهب روزانكيت إلى أن الانتاج في ميدان الفن الخلاق - حينما يكون - هو صورة من الإدراك العقلي ، وأن الفنان خالق مبدع ، لأنه متأمل بأدق معنى عن معاني التأمل . كما أكدت بانريك وهيلفورد على أهمية العنصر العقلي في الإبداع الفني .

والواقع أنه بسبب تركيز المنصار النظرية العقلية على هذا العنصر الذاتي ( العقل ) وبسبب إهمالهم أو إغفالهم الكامل للعنصر الموضوعي فأدى بهم الأمر إلى الإهمال التام لعنصر التنفيذ أو الأداء ، مع أن أي إبداع فني لا يمكن أن



يتم أو يتحقق بدون هذا العنصر كذلك أممات هذه النظرية عمل الفنان ،  
وكيفية تخارج أفكاره على هيئة أعمال إبداعية . وهي أيضا لم تلتفت بسبب  
انغماسها في التأكيد والإصرار على دور الفكر إلى أن ثمة أدوارا أخرى للعواص  
والأعصاب والمزاج لها أهميتها في عملية الإبداع الفني . وكان نتيجة ذلك كله  
أن هذه النظرية حصرت نفسها في دائرة فكرية ضيقة أو في برج عادي متفرد ،  
ورغم هذا كله لم تفلح في بيان مسألة أصل الأفكار الإبداعية ولا في تفسير  
لماذا يتجه الفكر الإبداعي لدى فنان ما إلى فن معين دون آخر ، ولا تفسير  
كيف تختلف الفنون مع أن الفكر واحد .

ولا يجب أن نفهم من قول باتريك من أن عملية الإبداع الفني تمر في أربع  
مراحل وهي : الاستعداد أو التأهب ، والافراخ ، وتبلور الفكرة العامة ، ثم  
لحج وتفصيل هذه الفكرة العامة ، وهي المراحل التي تقابل مراحل الاعداد ،  
والنخر ، والكشف والتحقيق عند ولاس وجيلفورد على التوالي - لا يجب  
أن نفهم . أنهم يعنون بالمرحلة الأخيرة ( لحج وتفصيل الفكرة العامة عند  
باتريك ومرحلة التحقيق عند ولاس وجيلفورد ) الإشارة إلى عنصر الأداء  
أو التنفيذ ، ذلك لأنهم عنوا بهذه المرحلة الأخيرة أن الذهن البشري يتجه إلى  
تفصيل الفكرة العامة في ذاته ، إذ ليس من المعقول أن يتجه الفكر الإبداعي من  
مرحلة تبلور الفكرة العامة أو الكشف إلى التنفيذ مباشرة ، دون أن يناقش  
الفكر ذاته في مسألة التفاصيل ، ومع ذلك فمن لا نجد عند هؤلاء أي حديث  
يشير إلى عنصر الأداء أو التنفيذ ، وهذا هو ما يجعلنا نقرر بأن جميع المراحل  
التي تحدثوا عنها لا تخرج إلى حيز التطبيق أو التنفيذ ، وأنها تشير فقط إلى  
خطوات ذهنية خفية .

وبالمثل أرجعت النظرية السيكلوجية عملية الابداع الفني إلى أساس ذاتي صرف وهو الاشعور . حقا إن حديث يونج عن الاشعور الجمعي الذي ينحدر من السابق إلى اللاحق ، وحديثه عن القناعات الاجتماعية والنماذج البدائية قد يوحى بأن يونج اهتم بالأساس الموضوعي ، ولكننا سرعان ما نقبل من حديثه عن الاستقاط والمحدث أنه لا يقل ذاتية عن فرويد الذي نادى صراحة بالاشعور الشعوي . والواقع أن تركيز اصحاب النظرية السيكلوجية على الاشعور وهو عند ذئ سواء اكان شخصياً أم جمعياً ، جعلهم يهملون عنصر الاداء أو التنفيذ ، وجعلهم يتغافلون عن بيان كيفية تمام عملية الابداع الفني من انفسها إلى ياتها ، ثم هم لم يحدثوا بالاضافة إلى هذا عن كيف تتخرج الابداعات من الاشعور إلى واقع فني ملموس ، كما فشلوا في بيان لماذا يتجه هذا الفنان إلى فن معين دون آخر ، وفي بيان كيفية اختلاف الفنون وتنوعها عن فنان إلى آخر .

ويمكن أن نقرر الآن بصفة عامة أن نظرية الالهام أو العبقرية ، والنظرية العقلية ، والنظرية السيكلوجية ، قد أخذت جميعها في تفسير عملية الابداع الفني من انفسها إلى ياتها ، وما ذلك إلا لتسكها بالجانب الذاتي وحده وإغفالها للجانب الموضوعي ، فلم تتناول مسألة الاداء أو التنفيذ ، ولم يفلح بعضها في تفسير قباين الفنون بينما أعطت نظرية الالهام أو العبقرية تفسيراً سطوياً مرفوضاً ، كما لم تفلح النظرية العقلية والنظرية السيكلوجية في تفسير لماذا يتجه فنان ما إلى الابداع في فن معين دون آخر ، بينما أعطت نظرية الالهام أو العبقرية تفسيراً غيبياً مرفوضاً أيضاً . وهكذا بقيت الإلهامات أو الأفكار أو الخيالات حيدة الذات ، وأملت أدواراً كثيرة كان من الممكن والمنطق ان يفسرها بالحواس وغيرها ، واستبعدت تماماً الابداع السوسيلوجية والتاريخية وتأثيرات الجنس

والبيئة والزمن . فلينتقل الآن إلى النظرية التي بنت نظريتها على موقف موضوعي صرف وهو النظرية الاجتماعية .

. . .

رأت النظرية الاجتماعية أن الجماعة أسبق من الفرد ، وأن النحن أسبق من الأنا ، وأن ، أنا ، الانسان لا توجد عن حكونها هبة يمنحها الآخرون له ؛ وأن الفن يمكن الأنا من الاتحاد بحياة الآخرين ، ويضع في متناول يدنا ما لم نكنه ويمكن أن نكونه ، وأن الفنان يمثل المجتمع ويحدث باسمه ، ولم يكن أحد يتوقع منه أن يتقل على جمهوره بقضايا الشخصية ، فخصيته ثانوية ، وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ، ونقل إصداها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته ، وعصره ، وذكر دوركهم أن الفن ظاهرة اجتماعية ، وأنه إنتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان ، وهو عمل له أصول خاصة به ، وله مدارسه ، ولا ينبغي على عظامر العبقرية الفردية ، فالفنان لا يصبر عن الأنا بل عن نحن أى عن المجتمع بأسره .

وعلى هذا النحو ذهب أنصار هذه النظرية إلى أن الفن ليس إنتاجا فرديا بل عمل ضرب من ضروب الإنتاج الجماعي ، وأنه يتأثر بالأوضاع الاجتماعية والتاريخية كما أنه مشروط بالظروف الاجتماعية والتاريخية ومتغير بتغيرها . كما أكد السوسيولوجيون على أهمية العمل ، واعتبروا الفن ضربا من ضروب الصناعة والإنتاج الجماعي ، وأن هذه الصناعة التي تتضمن العمل ومن ثم الإنتاج تتطلب في نفس الزفة وجود الهادة والصراع من أجل تطويرها وتنظيمها في اتجاهات يحتاجها المجتمع . ولقد تحدث أنصار هذه النظرية عن عقل جمعي أو

لا شعور جمعي، واستطاعوا بالقول البدائي والقانون الجمعية وبمهما أن ليس ثمة خلق من عدم في تأكيد الوجه السوسيولوجي والتاريخي للفن . ونحدد هنا عن أصالة نسبية باعتبار أن الإبداع الفني ليس أكثر من تأليف بين أفكار قديمة ، أو أحداث تعديلات أو تحريرات فيما وصل الفنان من تراث فني سابق أو فيما وراه من ظروف اجتماعية معينة .

وذهب تين إلى أن العمل الفني ليس واقعة فردية منعزلة بل هو ظاهرة تتدرج تحت مجموعة أخرى من الظواهر التي تفسرها ، وخلص إلى أن الجنس والبيئة والزمكان هي المستولة عن خلق درجة الحرارة الأخلاقية أو الأدبية التي تتلام مع هذا العمل الفني أو ذاك . وأن الاختلاف بين الفنانين في طريقة الإبداع لا يرجع إلى اختلاف شخصياتهم بقدر ما يرجع إلى تباين واختلاف التأثيرات الحضارية التي يعيشون في كنفها وكذلك العصر والبيئة وعوامل الوراثة ، ومعنى هذا أن الإبداع الفني عثم بالظروف الاجتماعية والبيولوجية وأنه لا مجال للحرية أو لأصالة الفنان المطلقة . وهكذا أصبح الفنان العبقري لا ينشأ من تلقاء نفسه ولكن أمل الجملة وترقيتها هو الذي يخلق الفنان كأنه يطل منتظر . وهكذا أصبح المجهش هو المبدع والموضوع معا وأصبح الاهتمام بالآثار أو الذات أمرا مألوقا عند أصحاب هذه النظرية .

ولقد ألتنا لهذه النظرية جيئنا تناواليا ما بالتقد والتعليق أنها جاءت ببعض نقاط موجبة وضروية ، ولقد ألفت الضرر على إحصاء جديدة لم تذكرها النظريات الثلاثة الأخرى وهي الإبعاد السوسيولوجية والتاريخية كما أضافت بعد العمل ويحد الأداء أو التنفيذ . كما تخلصت من أساطير وغيبيات نظرية الأحلام أو العبقرية ، وتحدت من أصل الإنعكاس الذي غفل عنه أنصار النظرية العقلية .



وتفكر بلفظنا نظرية، فتعاطلنا عن الأساس الملائق ويخرجونها على العقل الفردي  
 لم تعلق في لسان كيميائية نظام الابداع الفني ابتداء من لا شعور جمعي أو عقل جمعي  
 كما أنها لم تعلق في لسان ما يتصور به الفنان المبدع عن سائر الناس : فهو لا يفرد  
 بعقل أو لا شعور جمعي ، وهو لا يتميز بفردة بوضوح الرؤيا وشدة الوعي  
 وعن التجربة ، ولا يعزى إليه أى تفرد اللهم إلا في أنه يجيد حرفه ، ويتفوق في  
 صناعته ، ويضيق عليها طامعا استطيعا . نعم أن الابداع الفني أداء وتنفيذ  
 ولكنه أيضا خلق وإبتكار واختراع في مجال الفن ، وأن هذا الابتكار وذلك  
 الاختراع لابد أن يفرد بها أناس تميزوا عن العامة بميزات ، وتفوقوا على  
 غيرهم بصفات ، وهذا ما لم تنجح هذه النظرية في بيانها أهملت العنصر  
 الذاتي في الابداع .

والحق أن العقل فردي ، وسيتل كذلك ، وهو يعامل موضوعاته  
 وموضوعاته متطرفة عنه ، وليس كائنة فيه ، وهو يتأثر ويؤثر في وسطه  
 ويتفاعل ويتعامل مع بيئة ذات المضمون الاجتماعي والتاريخي . ورغم ذلك  
 فئة تميز وتفرد بين عقل وآخر ، فالفردي لا يمكن أن تسمى ، فهي طمسها  
 الروح الاجتماعية ، ومهما رددت من أصوات اجتماعية وتاريخية .

ومعنى تقدينا هذا هو أن النظرية الاجتماعية بتعاطلها عن العنصر الذاتي  
 تمسكت بفرضية ميتافيزيقية (العقل الجمعي) وهذه الفرضية لاستدلها من واقع  
 أو علم ، وهي أيضا وهمية يرفضها علماء الاجتماع في أيامنا هذه . وهي قد زادت  
 المسألة تعقيدا حينما انتقلت من عقل فردي يمكن قياس قدراته ، ومعرفة عملياته  
 إلى عقل جمعي ، لا تفردى نحن ، ولا يدرون هم أين يوجد ، وكيف يكون ، وعلى  
 أى نحو يعمل . ولعل هذا هو سبب ما ذكره فيشر في تأكيد دور الاتاني عملية

الابداع الفنى خصوصا في المراحل التاريخية الحديثة والمعاصرة ، وذلك رغم أنه يحمل الأنا بذور النحن ، وسبب ما قرره فنكلفتين من أن الأعمال الفنية هي من إبداع أو إنتاج فنانين أفراد ، رغم أنه يسرع بعد ذلك إلى القول بأن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية . نحن نوافق بلا شك على تحميل الأنا بذور النحن ، أو أن يكون الفن جزء من الحياة الاجتماعية ولكننا لانوافق - رغم هذا - على إغفال أهمية الذات في عملية الإبداع الفنى .

نحن بطبيعة الحال لانوافق على تطرف الذاتيين حينما يؤكدون على أن النشاط الفنى هو من أبرز ضروب النشاط البشرى فردية وأظهرها تلقائية وأشدها تعبيرا عن الحرية ، أو حينما يقولون أن أصالة الذوق والإحساس هي في صميمها واقعة ذاتية لاتقبل أية إحالة اجتماعية أو أى تفسير اجتماعى ، أو أن الفن ما هو إلا ظاهرة بشرية قد نبعت عن أصل فردى أو أن ممارسة الفن وتقديره لهما عمليتان فرديتان ، أو أن الفن يبدأ من الفرد ويعود إلى الفرد . ولكننا لانوافق أيضا على تطرف الموضوعيين حينما يقدمون لنا استطيعا حتمية لاتلمس فيها ولو بصيصا خيئلا من ضوء الحرية .. استطيعا تحدد تحديد صارما بمجموعة من العوامل الخارجية الموضوعية كالجنس والبيئة والزمن كما ذكرتين فالواقع أننا لو وافقنا نين على أن البيئة والجنس والزمن آثارها على عملية الإبداع الفنى فإننا لانوافقها على طمسها الكامل لعالم الفردية . ومعنى هذا أن فردية الفنان المبدع قد تتأثر بهذه العوامل ، ولكنها يمكن أن تحتفظ بخصيتها وطابعها الفردى رغم ذلك .

مما سبق يتضح أن تطرف الذاتيين جعلهم ينظرون إلى عملية الإبداع الفنى من زاوية واحدة متعامدين بذلك عن سائر الزوايا ، وهذا هو ما جعل

موقفهم عرضة للنقد ، كما أن تطرف الموضوعيين أدى بهم إلى اللوغو في نقاط  
ضفت عرضهم ثم أيضا للنقد . ولكن لنا أن نسأل الآن السؤال التالي : وهل  
يمكن للموقف الذاتي الموضوع أن يفسر عملية الابداع الفني تفسيراً كاملاً ؟  
وكيف يكون كذلك ؟ .

الواقع أن أي تفسير لعملية الابداع الفني لكي يكون كاملاً يجب أن يضع  
في حسابه كل أركان عملية الابداع ، التي تتكون في رأينا من : منبع الابداع  
الإنساني ، وعمله ، وكيفية حدوثه ، وتحقيقه في الواقع بواسطة عنصر الأداء أو  
التففيذ . وبمعنى آخر إن أي تفسير كامل يجب أن يجب على الأسئلة التالية  
ويفسرها وهي :

١ - ما هو منبع الابداع الفني ؟ أو من أين تأتي للفنان المبدع  
صور إبداعاته ؟ .

٢ - ما هي آلة الابداع الفني أي لماذا يبدع الفنان فنه ؟ .

٣ - كيف تحدث عملية الابداع ؟ .

٤ - كيف تخارجت الابداعات وتحققت في إبداع فني مدروس ؟ وما هو  
دور العمل وما صاحبه من أداء أو تنفيذ يتطلب وجود مادة تتشكل فيها تلك  
الابداعات ؟ .

إذا هدنا الآن إلى النظريات الأربع التي ولجت ميدان تفسير الابداع الفني  
لرأينا أن كل نظرية من هذه النظريات قد أغفلت جانباً من الأسئلة المطروحة  
سابقاً ، علاوة على أن إجابات بعضها كان بعيداً عن العلمية والواقعية ، أو لم  
تكن كاملة بحيث تتناول الإجابة على كل سؤال من جميع جوانبه .

ففي السؤال الأول أجابت نظرية الإلهام أو العبقرية بأن منبع الابداع

الفنى هو قوة إلهية عليا ، أو وحى ربانى ، أو قوى خفية سحرية ، أو شياطين ملهمة ، وبهذا المعنى يصبح الفنان المبدع طبقا لهذه النظرية أشبهما لاله أو شيطان يمتلكه ، يفرض عليه ، ويمنحه إبداعا . ولقد رفضنا هذا القول الذى رددته أنصار هذه النظرية لأنه لا يستند إلى واقع ، ولا يفيد العلم ، ولا يفسر الإبداع بقدر ما يزيده غموضا وأسطورية . أما النظرية العقلية فإنها ذهبت إلى اعتبار العقل البشرى كم منبع للإبداع الفنى ، وإن هذا الإبداع لا يخلو عن أن يكون صورة من الإدراك العقلى ، وثمرة من ثمار الفكر المبدع . بيد أن أنصار هذه النظرية لم يعمقوا كثيرا فى العقل البشرى أو الفكر الانسانى ، فلم يذكروا لنا من أين تأتى للعقل البشرى أفكاره ؟ هل هى كامنة باطنة فيه ، أو هى مكتسبة من الخارج أو هى جماع الفطرية والمكتسبة . أما أنصار النظرية السوسولوجية فيعتبرون المجتمع هو المبدع والموضوع معا ، وأن الإبداعات الفنية تتبع من ثم عن المجتمع أولا وقبل كل شئ . ومن هنا فقد تطرقوا إلى الحديث عن عقل جمعى أو عن لاشعور جمعى مشبع تماما بروح المجتمع ، ولقد بينا خلال تقديمنا للنظرية السوسولوجية أن فكرة عقل جمعى أو لاشعور جمعى ما هى إلا فرضية متافيزيقية لا سند لها من واقع أو علم وأنه لا يمكن لنا تفسير عملية الإبداع ابتداء من تلك الفرضية . أما النظرية السيكلوجية فلقد بينت أن الإبداع الفنى ينبع عن اللاشعور الشخصى ( فرويد ومدرسته ) أو عن اللاشعور الجمعى ( يونج ) وقد قلنا من قبل أننا لا يمكن أن نقبل أن يكون منبع الإبداع الفنى راجعا إلى الجانب المظلم فى الإنسان ( العقل الباطن أو اللاشعور ) ، كما ذكرنا أن فكرة اللاشعور ذاتها ما هى إلا فرضية متافيزيقية فى نهاية الأمر .

حصيلة الإجابة على السؤال الأول هى : رفض لإجابة نظرية الانحسام أو العبقرية ، ونقص فى إجابة النظرية العقلية ، ونقص لإجابة النظرية



الموسيقولوجية ، وعدم قبول لإجابة النظرية الموسيقولوجية ، فلننظر الآن في إجابات هذه النظريات على السؤال الثاني المتعلق بعلة الابداع الفنى .

إن علة الابداع الفنى عند أصحاب نظرية الالهام أو العبقرية تكمن فى أن الارادة الالهية تريد لهذا الفنان أن يبدع فى مجال فنى معين ، وبعبارة أخرى فإن الفنان يبدع لأن قوة خفية، أو وحى سماوى ، أو تأثير شيطانى أراد له أن يبدع . أما علة الابداع الفنى عند أصحاب النظرية العقلية فتكمن فى أن فكرة ما أو عدة أفكار تطرأ على ذهن الفنان ، ولاتلبث أن تنحمر فى عقله ، ثم تتبلور لى يتم نسجها فى النهاية فى تفاصيل يمكن عكسها فى فن ما من الفنون . أو بعبارة أخرى أن الفنان الذى يتميز عقله بعوامل الأصالة والطلاقة والمرونة يحس بوجود مشكلات تتطلب حلا ، أو إعادة صياغتها فيقوم بما يمتلكه من قدرات عقلية كالتحليل والتركيب والانتخاب ، إيجاد الحل أو إعادة الصياغة فى صورة فنية مبدعة . أما علة الابداع لدى أصحاب النظرية الاجتماعية فتكمن فى أن المجتمع فى ظرف تاريخى معين ، يحتاج إلى من يلور الأفكار الاجتماعية والتاريخية فى فن ما ، ومن هنا يتقدم الفنان الذى يتصف بقوة وعية الاجتماعى ووضوحه وتركيزه ، لى يكشف عن العلاقات الاجتماعية بحيث يعيها الآخرون أيضا ، فى سورة فنية تشبع حاجة المجتمع آنذاك أما علة الابداع الفنى عند فرويد فتكمن فى ضغط مركب أوديب على نفسية الفنان من جهة ، وفى ضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، مما يدفع الفنان أن يبحث فى الفن وسيلة للشباع الخيالى لبعض حاجاته . وهذه العلة تكن عند يونج فى تقلل الاشعور الجمعى فى فترات الازمات الاجتماعية ، مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنان ويدفعه إلى محاولة الحصول على اتزان جديد ، بأن يبدع فنا من الفنون .

ونحن بطبيعة الحال لا تقبل إجابة أنصار نظرية الإلهام أو العبقرية ، لأنها تعود بسبب الإبداع الفني أو علمه إلى أصول أسطورية تقر من كل ملاحظة وتهرب من أى تجربة . كما أننا نقرر أن إجابة النظرية العقلية لم يكن كاملاً ، إذ كان عليها أن تحدد معنى الإحساس بالمشكلات ، هل يحس الفنان بالمشكلة داخل فكره فقط ، وتظل حبيسة عقله ، أم أنه يتقن ويختار مشكلاته ويكتسبها من العالم الخارجى ؟ . أما النظرية الاجتماعية فيبدو أنها تغلبت على المقصود الحقيقى من السؤال وهو علة الإبداع الفنى لدى الفنان الفرد ، أو لماذا يبدع الفنان الفرد ، بإضفاء الطابع الحتمى الاجتماعى والتاريخى ، والحدث عن عقل جمعى ولا شعور جمعى قديماً أثناء تقدمنا للنظرية السوسولوجية أنه مجرد فرضية ميتا فيزيقية لا تكفى فى تفسير الإبداع الفنى من مختلف جوانبه ومنها جانب لماذا يبدع الفنان . ولو أن النظرية الاجتماعية آمنت بعقل فردى وفنان فرد ، يتمايز عن غيره من الأفراد والفنانين ، مع التسليم بالأبعاد الاجتماعية والتاريخية ، لكأن إجابتها أكثر دقة ، وأقرب إلى الروح العالية . أما تفسير فرويد فهو تفسير غير مقبول ، إذ لماذا بالذات مركب أوديب ، هل درس فرويد كل فنان فعلاً دراسة تجريبية ، وخلص منها إلى تقرير قضيتة السابقة وهى أن الفنان إنما يبدع تحت تأثير ضغط مركب أوديب بالذات على نفسه الفنان من جهة وضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، ثم كيف تتنوع الفنون مع أن ضغط مركب أوديب واحد عند كل فنان ؟ وألا يمكن أن تضغط على نفسه الفنان ضغوط اقتصادية أو سياسية أو دينية أو علمية أو اجتماعية ... الخ . نحن لا نرفض أن يكون ضغط مركب أوديب على نفسه بعض الفنانين له أثره ، ولكننا نذكر أن يكون مركب أوديب هو العامل الوحيد الفريد فى الإبداع الفنى لدى كل الفنانين مهما تباينوا واختلفوا ، يقرادينا الآن إجابة يوفج عن

السؤال المطروح : ونحن لا نقبل اجابة يونج لانه يتحدث عن تقلل اللاشعور الجمعي ، إذ أننا قد أثبتنا من قبل أن فكرة اللاشعور الجمعي ، لا أساس لها من واقع أو تجربة ، وأنها مجرد فرضية ميتا فيزيقية . ثم لنا أن نسأل يونج هل لا يمكن للفنان أن يدع في قرات الاستقرار التي لا تغلبها أزمات اجتماعية ، الواقع أن تاريخ الفن يثبت أن كثيرا من الابداعات الفنية في كثير من القرون قد حدثت في قرات أبعد ما تكون عن التقلبات أو الأزمات الاجتماعية .

حضية الاجابة على السؤال الثاني هي رفض لاجابة نظرية الانسجام أو العبقرية ، وتخص في اجابة النظرية العقلية ، ونقد لاجابة النظرية السوسيوولوجية ورفض لاجابة فرويد ويونج . فنتنقل الآن إلى إجابات هذه النظريات على السؤال الثالث المتعلق بكيفية حدوث عملية الابداع الفني .

اجاب أنصار نظرية الإلهام أو العبقرية على هذا السؤال بما يتلأم مع وجهة نظرهم فذهبوا إلى أن الابداع الفني يحدث فجأة دون تدخل من عقل أو إرادة فالقنان يشرق عليه الإلهام في لحظة ، وهذه اللحظة لا تكوّن بفكر أو إرادة . يقول نيتشة : حينما تصفح نشوة الوجد الانسان يستبد به توتر عنيف ، يذرف على إثره فيضاً من الدموع ، فتهاوى سيطرته على نفسه ، وتدرى في عذوقه كلها شعيرة حادة ، وتتمنى إرادته أمام انفجار فجائي عنيف للجبرية والقسوة والالوهية . ويقول في موضع آخر : حينما يهبط على الإنسان الإلهام المفاجيء يغفل إليه أنه أصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فوق الطبيعة فيسمع دون أن يصعب ، ويأخذ دون أن يبحث ، ويعرف دون أن يتساءل... وتتبع لديه الفكرة كأنها برق خاطف ، دون أدنى تردد ، وبلا أدنى اختيار . ويقول ديلاكروا أن الإلهام صدمة كالانفعال ، وحال الملم في لحظة الإلهام

كحالات من يجذب انتباهه فجأة ، عندئذ يحتل الاثران لديه ، وبعض نحو انه ان  
جديد ، وينقطع سير العمليات الذهنية لديه ، ويدخل في الميدان شيء جديد...  
وينساب في الذهن سيل فجائي من الافكار والصور . وفي نفس المعنى يقول  
برجسون : ان الابداع انفعال ... وهو يعنى اندلاع نار الوجدان على حين  
فجأة في رقود الفكر . ويؤيد فليكس كلابي هذا القول فهو يذهب الى ان اللحظات  
الإبداعية تحدث فجأة وتكون مصحوبة بأزمات انفعالية ، وتبدو بعيدة عن  
العمليات العادية للعقل والشعور ، بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها ، وناتجة  
غير متوقعة .

ويتضح من القول السابق ، أن أصحاب هذه النظرية ، قد سبوا وصفاً  
أسطوريا غيبيا حينما تحدثوا عن نحو إرادة الفنان ، وتلاشى عقله أمام انفجار  
فجائي للحرية والقوة والأودية ، وحينما قرروا أن الإلهام كالبرق الخاطف .  
والواقع أن الوصف الكامل لعملية الابداع يقتضى الخوض في لحظات  
ما قبل الإلهام ، أو في الارهاصات المؤدية إليه ، كما يقتضى الخوض في لحظات  
ما بعد الإلهام أى لحظات أو فترات الأداء أو التنفيذ، ذلك أن الابداع ليس  
إلهاما وحسب بل هو إلهام ثم أداء ، ومن قبل الإلهام تقوم لحظات أخرى  
من التفكير والمعاينة في موضوع فنى ما ، إلا أن أنصار هذه النظرية اكتفوا  
بوصف لحظة الإلهام دون أن يعتبروا أو يشيروا إلى وصف ما يحدث قبل تلك  
اللحظة وبعدها ، فجاء قصور وصفهم واضحا .

أما أنصار النظرية العقلية فقد أنكروا حدوث الإلهام فجأة ، وادّأ أن  
الإلهام واسمالي يتجمع تدريجيا ، وأن الإبداع الفنى لا يمثل حركة هرجاء  
غير متزنة بل هو انضباط واتزان ، وأنه ليس ثمة ظهور لإلهام مفاجيء عالم



تسببه جهود ذاتية متواصلة يثابرها صاحبها عزيمة غير مجددة ، وأن التفكير الطويل في موضوع ما ، وإعطائه فرصة التضيغ في الذهن في حالات النوم والراحة ينهين عند أكثرية الباحثين وطلاب العلم بإلهامات وحلول مفاجئة كأنها في العقل ناحية تعمل في الخفاء أو على هامش الفكر ، وتحمل إلى الذهن الراعي نتيجة عملها في أوقات مختلفة تسمى حالات الإلهام . وعلى هذا النحو تكون الظروف المناسبة للإلهام بالمعنى العقلي هي شدة الإنصراف إلى الموضوع ، والاستغراق والتأمل فيه ، وسعة الاطلاع عنه ، وحرية الذهن من قيود التفكير ومن سخط القديم .

ولم يكتفى المنصرون هذه النظرية بهذا الوصف وحسب ، بل ذهبوا إلى وصف كيفية حدوث الإبداع الفني في الفكر على مراحل أربع هي : مرحلة الاستعداد والنأهب ، ومرحلة الإفراخ ، ثم مرحلة تبلور الفكرة العامة ، وأخيراً مرحلة نسج وتفصيل هذه الفكرة العامة عند كاترين باتريك ، وهذه المراحل يتناولها عند جيلفورد وولاس على التوالي : مرحلة الإعداد ، ومرحلة التخمير ، ثم مرحلة الكشف ، وأخيراً مرحلة التحقيق ، فالفنان المبدع تظهر لديه عدة أفكار أولاً ، يتم تخمير فكرة منها في عقله ثانياً ، ثم يكشف الفكرة العامة ثالثاً : وأخيراً يفصل تلك الفكرة العامة في أجزاء أو تفاصيل . ولقد بينا فيما سبق أن هذه المراحل كلها تتم في الفكر المبدع ، بما فيها المرحلة الأخيرة ، وليس يمكن أن تؤدي من مرحلة التحقيق أو مرحلة نسج وتفصيل الفكرة العامة إلى أنها خاصة بالتنفيذ أو الأداء .

وإذا تعمقنا إجابة أنصار النظرية العقلية عن السؤال المطروح لوجدنا أن نظام الإجابة كانت ناقصة ، حقاً إنهم وسفوا لحظات ما قبل لحظة الإلهام ،

أو فترة ما قبل بزوغ الفكرة العامة ، ووسعوا مراحل تكوين الفكرة المبدعة في الفكر البشرى ، ولكنهم لم يتحدثوا عن وصف عملية الإبداع بعد كشف الفكرة المبدعة واسم تفصيلها في الذهن ، أعني أنهم لم يصفوا لنا كيف يحقق الفنان فكرته المبدعة في مادة ما ، ولم يخبرونا عما إذا كانت الأفكار المبدعة يصيها أثناء التنفيذ بعض التعديل أو التحوير أو الإلغاء ، كذلك لم يتحدثوا عن كيفية قيام الفكر المبدع ذاته ... هل هو كامن في العقل ، أو مكتسب من الخارج أو نتاج تفاعل ماهر فطري بما هو مكتسب . ولذلك كله قلنا أن وصفهم لكيفية حدوث الإبداع الفني لم يكن كاملا .

أما أنصار النظرية الاجتماعية فلقد ذهبوا إلى أن المجتمع هو المؤلف والمبدع وهو في نفس الوقت موضوع الإبداع ، فمن المجتمع إذن تبدأ عملية الإبداع وإليه تنتهي . وهم يرجعون في نظريتهم تلك إلى الاستعانة بتاريخ الفن : إذ ظهر الفن منذ القدم بدون ذكر اسم مبدعه ، ولم يكن الإنتاج الشعري أو المعماري في البدء إنتاجا فرديا ، بل كان إنتاجا جماعيا لا تكاد تظهر فيه فردية أي فنان بعينه ، كان المجتمع بأسره هو المهندس ، وهو الشاعر وكانت الملاحم والأغاني الشعبية بمثابة إبداعات جماعية يخلقها المجتمع ، ويريد عليها ، ويعدل منها ويصنعها جيلا بعد جيل ، وينقلها عن طريق التراث الشفوي من عصر إلى آخر .

واضح أن الحديث السابق يمثل حديثا عاما لا تحدد فيه ولا وضوح ، وهو أيضا لا يبين لنا كيف تتم عملية الإبداع الفني من بدايتها إلى منتهاها ، وليس صحيحا أن الإبداعات تنشأ هكذا من المجتمع ولا تحدد بل لا يمكن القول والمحدد هو أن أفرادا من أفراد المجتمع ، تميزوا عن العامة بسائط ، وانفردوا

بصفات مخالفة لصفات بقية الناس ، هم الذين يبدعون . وعنا لا بد لنا أن  
نمض مع أنصار هذه النظرية لكي نرى ما يقررونه بخصوص الفنان المبدع ،  
وكيف يمكن أن يبدأ الإبداع الفني من مثل هذا الفنان .

أولا تؤكد النظرية الاجتماعية على أن الفنان لا يمثل نفسه ، بل إنه يمثل  
المجتمع ، ويتحدث باسمه ، ولم يكن أحد يتوقع منه أن يتقل على جمهوره  
بقضايا الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمه تقدر بمدى قدرته على تصوير  
التجربة المشتركة ، ونقل أصدقاتها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى  
لشبه وطبقته وعصره . فالفنان إذن لا يعبر عن "الانا" ، بل عن "نحن" ، أى  
عن المجتمع بأسره ، ولا يتم ذلك بالتأمل الشعورى بل عن طريق الاختيار  
الاشعورى ، وهو ما يشبه الحمل الفنى نتيجة للاختصاص الذى تم عن طريق  
المجتمع ، فالمجتمع هو مصدر الأعمال الفنية فى نهاية الأمر وليس الفنان ، وما الفنان  
العبقرى فى نظر أنصار هذه النظرية إلا مجرد معبر عن أمل هذه الجماعة وترقيتها ،  
وأن خطه من العبقرية الفنية إنما يتحدد بمقدار ما يكون الفنان معبرا عن روح  
عصره . وفى طمس الروح الفردية للفنان ذهبت النظرية الاجتماعية إلى أن  
اختلاف الفنانين فى طريقة إبداعهم لا يرجع إلى اختلاف شخصياتهم ، بقدر  
ما يرجع إلى تباين واختلاف التأثيرات الحضارية التى يعيشون فى كنفها ،  
والعصر والبيئة وعوامل الوراثة .

والفنان طبقا لهذه النظرية هو من بين أصحاب الإبداع جميعاً أشدهم  
حاجة إلى أن ينظم الداخل بالاستناد إلى الخارج ، ويجب عليه أن يقلع عن  
الانحصار على التفكير النظرى فى عمله ، لكي يخرج عن طريق الاصطراع مع  
المادة أن يخرج به إلى حيز التنفيذ . وألا يقتصر على الانفعال : "الانفعال ليس

هو كل شيء بالنسبة إلى الفنان ، بل لا بد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها .  
وينبغي أن يفهم القواعد والأشكال والحدود والأساليب التي يمكن بها ترويض  
الطبيعة المتمردة وإخضاعها لسلطان الفن . وهو ليس أكثر من مجرد رجل  
صانع ، فالفنان مثله في ذلك كمثل العالم أو المكتشف أو رجل الصناعة أو  
رجل الأعمال ، إن هو إلا شخص متخصص يضطلع بأداء عمل معين ، لا بد  
له في سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف ، فالفنان ليس  
شخصا شاذاً ، وكأنما نذا عجيباً ، غريب الخلقة ، أو رجل الهامات فوقية ،  
بل هو شخص محترف يقوم بإنتاج أشياء تحتاج إليها الجماعة . وهنا يقرر  
آلان أن على الفنان أن يهجر عالم التصوير والتخيل والإسكان وأحلام اليقظة  
التي يعنى نحو عالم الجهد والصناعة والحرفة والإنتاج الجمعي ، ويقول : بيننا أهمية  
التنفيذ ودور المادة ، وعلى حين أن الخيلة المتسكمة لا تعرف سوى الأمل  
أو التمني أو الرجاء ، نجد أن اليد الصانعة هي التي تقدم على التنفيذ ، فتصطدم  
بموائق المادة ، وتحاول في الوقت نفسه الإنصات إلى نداء الموضوع ، وههنا  
يتقدم إلينا الفنان على أنه صانع لا رجل إلهام ، يبتكر ما يبتكر بواسطة العمل  
والإقدام على التنفيذ والتحقيق على مادة ما .

ولفنان طبقاً لهذه النظرية أيضاً ليس أصيلاً أصالة معالمة ، وهو لا يبتكر  
أعمالاً فنية جديدة كل الجدة بقدر ما ينحصر ابتكاره في التأليف بين أفكار قديمة  
أو إحداث تعديلات أو منحويرات فيما عمله من تراث فني سابق ، أو فيما وعاه  
من ظروف اجتماعية محيطية . ولما كانت الأصالة نسبية ومشروطة بالظروف  
الاجتماعية والتاريخية فمن المحتمل أن تنشأ أي صورة فنية فجأة كما ذهب إلى ذلك  
انصار نظرية الوعي أو الإلهام ، فلكل صورة فنية مصدرها التاريخي ، والذي  
تكون موجودة فيه من قبل في مستوى أقل أو بصورة غامضة .



أما عن كيف يبدأ الإبداع الفني من ذلك الفنان الذي أوجعنا صوره كما رسمها أنصار هذه النظرية فهو أن الفنان حاصل على عقل جمعي أو لاشعور جمعي ، وهذا العقل لا يتأمل موضوعاته ، بل تختص فيه لاشعوريا الأفكار ذات المصدر الاجتماعي والتاريخي . ولما كان الناس كلهم حاصلون على عقل جمعي أو لاشعور جمعي ، فلقد فشل أنصار هذه النظرية في بيان ما يميز به الفنان عن سائر ما عداه من الناس أو لعلم شأوا إلا يقيموا نوعا من التمايز بين الفنان من جهة وبين غيره من الناس ، وبين فنان وآخر ، حتى لا يعطوا أهمية للفرد أو الأنا على المجتمع أو النوع ، وحتى لا يظهرون أن ثمة تساوفا بين الفرد ومجتمعه . أضف إلى ذلك أن العقل الجمعي لا يبدو أن يكون فرضية ميتافيزيقية لا توجد وجودا وضعيا في المجتمع ، وأنهم لم يبينوا على نحو الدقة كيف ينبع الإبداع من هذا العقل الجمعي ، وكيف تمايز وتتفاوت الفنون ، وكيف تختلف الإبداعات لدى فنان واحد من حيث الدرجة على الأقل ، كما أنهم لم يفلحوا في بيان طبيعة هذا العقل الجمعي ، ولا على أي نحو يعمل ويبدع ، فأصبحت المسألة عند غامضة إلى حد كبير . ولو كان أنصار هذه النظرية قد قرروا أن العقل فردي ، وأنه يتشبع ويستقى أفكاره من خلفيات سوسولوجية وتاريخية لكان الأمر سهلا هينا ، إلا أن عسكهم يهدم كل روح فردية ، وطمس عالم الفردية في عملية الإبداع ، هو الذي قادم إل مثل هذا الغموض والاضطراب مع أن الأصل والهدف الأول من نظريتهم هي توضيح عملية الإبداع الفني وتفسير أركانها .

إلا أننا نوافق أنصار هذه النظرية في وصفهم للعظات الإبداع بعدة مخارج الفكر المبدع من العقل الجمعي إن كان لمثل هذا العقل وجود ، ولقد أثبتنا في تعليقتنا ولقدنا على هذه النظرية أنها تناولت بالشرح والاهتمام جانب التنفيذ أو

الآداء ، فالإبداع ليس إلها ما فقط وإنما هو قبل كل شيء أداء وتنفيذ وتحقيق يتطلب وجود المادة والصراع معها ، ويتطلب في نفس الوقت أن يكون الفنان رجل عمل وصناعة ، لا رجل فكر نظري فقط ، أو رجل أفعال وخيالات .

إذا أردنا الآن أن نقطع ما قرره أنصار هذه النظرية في الإجابة على السؤال المطروح لنا : إن هذه النظرية فشلت في بيان كيفية صدور الفكر المبدع عن عقل جمعي أو لاشعور جمعي ، فلم يكن حديثهم واضحا ، ولم يكن وصفهم محددا ، بالإضافة إلى أن العقل الجمعي ذاته ليس أكثر من فرضية ميتافيزيقية يمكن الشك فيها وفي وجودها ، ولكثرتهم نجحوا في وصف جانب التنفيذ أو الأداء الذي تغافلت عنه النظريات الأخرى ، ولو كانت هذه النظرية قد اعتبرت أن العقل فردي ، ومنه تنتج الإبداعات الفنية ، مع التسليم بأن العقل الفردي يحمل مخاوف اجتماعية وتاريخية ، لمكان حديثها أوفق وأكثر تحديدا ودقة فلتنقل الآن إلى إجابة أنصار النظرية النفسية .

عن - ولنا المطروح : كيف تحدث عملية الإبداع ؟ أجاب فرويد بالتسامي أو الارتفاع Sublimation ، وذلك بالتسامي يؤدي عنده إلى إظهار عبقرية في الفن أو في العلم ، كما أنه يعد بمثابة الأساس الذي تعتمد عليه العمليات المشتركة في الإبداع الفني . والتسامي الفرويدي يدفعنا إلى الحديث عن الدافس الشبقى فالمدافع الشبقى هو الموضوع الذي تجزئ عليه عملية التماسي بمعنى أن الفنان إذا استطاع أن يستبدل بأهدافه القريبة الشبقية أهدافا أخرى تمتاز أولا بأنها أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية ، وثانيا بأنها غير جنسية فقد قام بعملية تسمي أو إغلاء . والواقع أن قول فرويد بالتسامي يتفق مع تصور الشخصية ، إذ هذه الأخيرة تتكون عنده من ثلاث قوى : الأنا والإنا الأعلى والهي : والأنا

تتأني التورمات نتيجة الضغط المستمر من الأنا الأعلى والهي ، ذلك أن وظيفة الأنا الأعلى على الدوام هي الضغط أو الكبت ، أما الهي فوظيفته على الدوام النزوع إلى المحرم . ومن هنا الصراع دائم بين هذين القوي ، وعصاة هذا الصراع تتجلى في سلوك الشخص في أي موقف . ولهذا الصراع وسائل معينة يصل بها إلى تكوين المحصلة ، يطلق عليها فرويد اسم الآليات منها : القمع والكبت والتسامي .

ولقد بين فرويد دور التسامي عند ليوناردو دافينشي فذكر أنه كانت توجد لدى ليوناردو القدرة على توجيه جزء كبير من قواه الدافعة الجنسية نحو أنواع نشاطات المهنية أو العلمية ، ويعني آخر ذلك تسامي ليوناردو بالدافع الجنسي إلى أهداف أخرى ذات قيمة أعلى وليست ذات طبيعة جنسية ، فبعد أن استفاد من النشاط الطفلي في خدمة المتعة الجنسية ، أصبح قادرا على إعلاء الجزء الأكبر من اليبس إلى الدافع للبحث أو المعرفة . وهكذا تسامي ليوناردو بالجزء الأكبر من حاجاته الجنسية إلى تعطش عام للمعرفة ، فأصبح باحثا عذرا في خدمة فنه ، وسبق أفكار عصره ، وقدم إلى العالم معارف وثقون ذات قيمة اجتماعية وثقافية رفيعة .

ذكر فرويد إذن أن التسامي يؤدي إلى امتياز في فن أو علم ولكنه لم يوضح كيف يؤدي التسامي إلى مثل هذا الامتياز ، وما إذا كان يؤدي حقا إليه ، فلقد لاحظ براون أن هناك شك كبير حول ما إذا كان التسامي يؤدي فعلا إلى تفريغ الطاقة الحقيقية أم لا ، كما ذهب ليفين إلى أن التسامي لا يؤدي إلى إفراغ الطاقة الشبقية ، وأن الطاقة الشبقية لا يمكن إفراغها بواسطة إبدائها بهدف أو أهداف أخرى ، وإنما هي تفرغ بواسطة إشباعها من ذاتها . ومعنى هذا أن التسامي عن الدافع الشبقى لا يتم إلا بإشباع نفس الدافع أصلا لا إبداله بدافع

البحث أو المعرفة ، وهنا يفقد التسامي معناه لأنه يشترط إبدال الهدف بهدف  
أسمى وأعلى قيمة .

وإذا سلطنا مع فرويد - رغم ذلك - بأن التسامي يؤدي إلى امتياز في فن أو  
علم ، وأنه يتم بإبدال الدافع الشبقى بدافع آخر له قيمة اجتماعية أو فنية ... الخ  
فإن نظرية فرويد تظل قاصرة في الاحاطة بتنوعات الابداعات الفنية ... فافترض  
أن فنانا ما كان يحمل في نفسه دافعا شبقيا نحو أمه ، قبل يقدر لهذا الدافع أن  
يتجه تساميا إلى الإبداع الشعرا أم القصة أم النحت أم الموسيقى أم إلى نوع آخر  
من أنواع العبقرية أم لا يتجه إلى عبقرية بل إلى عصاب؟ هذا ما لم تفسره نظرية  
التسامي . وهذا يعني أننا حتى لو قبلنا نظرية التسامي الفرويدية ، فلن تتمكن  
بهذه النظرية من أن تكون على بينة واضحة من كيفية اتجاه هذا التسامي عند  
فنان ما إلى فن معين دون آخر . ولماذا أدى إلى امتياز في إطار محدد من الفن  
عند هذا الفنان بينما أدى عند فنان آخر إلى امتياز في نوع آخر من الفن وكيف  
يؤدي إلى امتياز في الفن دون العلم أو العكس؟ ضف إلى ذلك أن التسامي - إذا  
قبلناه - لا يركز إلا على جانب واحد من جوانب عملية الإبداع ، ولا يفسر  
كيفية قيام سائر الجوانب فهو يهمل على سبيل المثال جانب الأداء أو التنفيذ مع  
ما لهذا الجانب من أهمية قصوى ، وهو يهمل لحظات تكون الإبداع الفني داخل  
النفس البشرية ، وهو من ثم لا يفسر كيفية حدوث الإبداع من ألها إلى يائها  
فلنتقل الآن ليوضح كي توى إجابته على السؤال المطروح .

يبدأ يونج بداية طيبة حين أبرز دور الواقع الاجتماعي ، وليكتنا سرعان  
ما ندين أن هذا الدور مقصور على مهمة معينة ثم لا يظهر مرة ثانية أبدا ، بل على  
العكس من ذلك نرى أن الخطوات التالية تتخذ تمامها من الواقع الاجتماعي



ذلك أن يونج يذكر أن مهمة الواقع الاجتماعي ليست إلا مهمة الدفع إلى الإبداع ، ففي قرات القلقات الاجتماعية ينسحب اليد إلى داخل الذات ويتعلق بما برز من اللاشعور الجمعي في أحماقها . وعلى هذا تكون مادة الإبداع هي اللاشعور الجمعي ، الذي يتعدى من السلف إلى الخلف ، ويستمر عبر الأجيال .

ويرى يونج أن الفنان العبقري يتراجع عن الحاضر الذي لا يرضيه ، ويعود للعبقري باحثا في اللاشعور الجمعي عن النماذج البدائية ، وهذه الأخيرة هي خير ما يدرأ الاختلال الشائع في روح العصر . ويذهب إلى أن الاسقاط هو السبيل إلى الإبداع ، وهو عنده عملية نفسية يحول الفنان بها تلك المشاهد الغريبة التي تصلح عليه من أحماقه اللاشعورية ، يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها غيره . كما ذكر أن الفنان يحتاج إلى قوة يحبس بها لاشعوره هي قوة الحدس . وهو يستخدم كلمة الحدس للدلالة على مضمون اللاشعور في البقطة فبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك ، وبالإسقاط يحدد مشهده ، ويخرجه من نفسه ، واضعا إياه في شيء خارجي هو هذا الرمز .

وهكذا يكون يونج قد بين كيفية حدوث الإبداع الفني بالسحاب الليدو من العالم الخارجي ، وارتداده إلى داخل الذات ، وما ينتج عن ذلك من اضطراب في مادة اللاشعور الجمعي ، التي تتألف مما يسميه بالنماذج الرئيسية البدائية ، واستعان بعملية الإسقاط التي تركز عنده على قوة الحدس . وهذا الحدس إنما يميز الفنان والعباقرة ، وهو الذي يمكن الفنان أو العبقري من أن يكتشف وأن يبدع ، وهو فطري عند يونج ، وهسيه يوضع الفنان والعبقري في نطاق ما أسماه بالقسم الكشفي ، الذي يفاير ويأين القسم السيكلوارجي الذي ينضم إليه عامة الناس دون الفنانين والعباقرة .

ولما الحق في أن نسأل يونج : كيف يمكن أن ينقسم الناس ولاشعور  
الجمعي واحد إلى قسم سيكولوجي وآخر كافي ؟ أو إلى قسمين  
وآخر مبدع ؟ يمكن أن تكون إجابة يونج هي أن أنواع القسم التي  
بالحدس في حين لا يمتاز اتباع القسم الأول بذلك ولكن كيف يمكن أن  
نقسم الناس على أساس فكرة الحدس وهي فكرة غامضة لا تحدد لها  
ولا تعريف ، ولا نعرف نحن ولا يعرف هو طبيعتها وعملاتها وخواصها ؟

وإذا تفاخينا عن ذلك ، ونظرنا في شتى الفنانين ونسبيرة مدحان صا  
في أن نسأل يونج : وكيف يمكن أن نميز بين إبداع الفنان وإبداع غيره من  
العابرة مع أنها يتمتعان بقوة الحدس ؟ ثم كيف يمكن أن نميز بين إبداع فنان  
وفنان آخر ؟ واضح أنه لا إجابة عند يونج .

نعم إن يونج يعترف بالواقع الاجتماعي . ولكن اعترافه بهذا الواقع ليس  
له الأهمية واحدة هي مهمة الدفع إلى الإبداع ، ولكن وصف يونج للخطوات  
الإبداعية التالية خالية تماما من كل نظرة واقعية أو عملية ، فهو لا يلبث أن  
يتحدث عن الاسقاط ، والحدس ، والسحاب اليبس وارتداده داخل الذات  
والبعث من نماذج بدائية داخل اللاشعور الجمعي وغير ذلك مما لا يخضع لواقع  
أو علم ، بالإضافة إلى إهماله التام لعنصر الأداء أو التنفيذ ، مع أننا ذكرنا من  
قبل أن الإبداع الفني لا يمكن أن تكتمل صورته بدون وصف للحظات أو  
قرارات الأداء أو التنفيذ .

وبضع من الإجابات السابقة ، أن جميع النظريات فشلت في بيان كيفية  
حدوث عملية الإبداع الفني من ألها إلى ياتها : فاقترنت نظرية الإلهام أو  
المبقرة على وصف لحظات الإلهام وصفا أسطوريا وأعلنت تماما لحظات ما قبل

الإلهام وما بعده من لحظات أو فترات تصف عنصر الأداء أو التنفيذ . كذلك أهملت النظرية العقلية مسألة أصل الأفكار الابداعية ، ولم تتحدث عن كيفية حدوث عنصر الأداء أو التنفيذ ، أما النظرية الاجتماعية فعلى الرغم من نجاحها في إعطائنا الوصف الكامل للحظات أو فترات الأداء أو التنفيذ ، والصراع مع المادة ، وأهمية العمل ، إلا أنها فشلت تماما في بيان كيفية صدور الفكر الابداعي عن عقل جمعى أولا شعور جمعى . أما النظرية السيكلولوجية فلقد اقتصرَت في وصفها لعملية الابداع على فكرة التسمي ( عند فرويد ) وعلى السحاب الليدو وارتداده إلى الذات ، والاعتماد على الاسقاط والحدس ( عند يونج ) ولقد بينا قصور هذين الموقفين ووجهنا لها النقد المناسب بالإضافة إلى أنهما لم يتحدثا إطلاقا عن وصف لعنصر الأداء أو التنفيذ . فلنتقل الآن إلى السؤال الرابع والآخر وهو : كيف تخرجت الابداعات وتحققت في إبداع فنى ملموس ؟ وما هو دور العمل وما يصاحبه من أداء أو تنفيذ يتطلب وجود مادة تشكل فيها تلك الابداعات ؟ .

واضح تماما أننا لسنا بحاجة إلى استعراض إجابات النظريات المفسرة للابداع الفنى على هذا السؤال ، إذ أن الاجابات كلها انضمت مما سبق ، وحصلتها النهائية أن نظرية الإلهام أو العبقريّة والنظرية العقلية والنظرية السيكلولوجية أغفلت جميعها لحظات تخرج الابداعات وتحققها في إبداعات فنية ملموسة وأنها أهملت دور العمل ، وبالتالي لم تكن محتاجة إلى التطرق في الحديث إلى عنصر الأداء أو التنفيذ ، مما نتج عنه في النهاية إهمال كامل لدور المادة التى تشكل فيها سائر الابداعات . والحق أن النظرية الاجتماعية وحدها هى التى أმაطت الثام عن مثل هذه الأمور ، وأعطتها الأهمية القصوى ، فبينت دور العمل ودور المادة فى الابداع الفنى ، وألقت أضواء كبيرة على عنصر الأداء

أو التنفيذ ، وتحقيق الابداعات الفنية ومخارجها على هيئة أعمال ابداعية فنية ملموسة ، لكنها فشلت في بيان تنوع وتمايز الفنون والاساليب بسبب سذاجة فيما بعد وهو أنها أغفلت ما يسمى بالاطار *Framework* .

وهكذا يتضح لنا أن كل نظرية من النظريات الآتية قد فشلت في إعطائنا تفسيراً كاملاً لعملية الابداع الفني ، أو وصفاً شاملاً لمعطيات وقوانينها ، بحيث يمكننا القول بأن أي نظرية منها لم تفلح في بيان وتفسير عناصر مشكلة الابداع الفني من أنفها إلى يانها . والسبب في ذلك هو أن كل نظرية منها لم تتخذ الموقف الموضوعي الذاتي فيما عرضته أو وصفته أو فسرتها ، وتمسك بعضها وتطرف في الموقف الذاتي ، وتمسك البعض الآخر وتطرف في الموقف الموضوعي ، وقد قلنا من قبل أن أي تفسير كامل لمشكلة الابداع الفني لا يمكن أن ينجم إلا عن موقف موضوعي ذاتي ، ولكن هل يمكن فعلاً للموقف الموضوعي الذاتي أن يفسر عملية الابداع الفني تفسيراً كاملاً ؟ وإذا كان الأمر على هذا النحو فكيف يكون ذلك ؟

نحن نرى من جابونا أن مشكلة الابداع الفني يمكن أن تفسر تفسيراً كاملاً شاملاً من موقف موضوعي ذاتي ، ذلك الموقف الذي أو صنعنا طبيعته فيما سبق والذي رأينا أن أهم سماته تتركز في تفاعل الذات والموضوع والتحداهما معاً في كل ابداع فني . وعلينا الآن أن نبين كيف يتم ذلك وكيف يكون ؟

نحن نرى أولاً : أن العناصر الرئيسية في الذات المبدعة تتكون من العقل والنفس والجوارح ، وأن العناصر الموضوعية تتكون من الأبعاد الاجتماعية والتاريخية وهي كل ما هو خارج الذات من طبيعة جمالية أو طبيعية أو مواد أو أدوات توجد و تردا واقعياً خارجياً . و نرى ثانياً : أنه لا يمكن الفصل أو البتر



بين المجموعة الأولى من العناصر وبين المجموعة الثانية ، إذ المجموعتان متقاطعتان  
متداخلتان في مجال واحد مما سلك لا يستطيع أن يتميز فيه بين عنصر وآخر. ونرى  
ثالثا : أنه خارج تلك العناصر الذاتية الموضوعية المتفاعلة لا يوجد شيء ، فلا  
وجود في عملية الإبداع لشيطان أو وحى أو برق سماوى أو قوى خفية وما شابه  
كل ذلك من أساطير وخرافات أفاض في وصفها وبيان تأثيراتها أنصار نظرية  
الالهام أو العبقرية . ونرى رابعا : أن تمايز الفنون واختلافاتها من فنان إلى  
آخر إنما تعزى إلى ما يسمى بالإطار . وهنا يجب أن نتوقف عند فكرة  
الإطار هذه قليلا ، إذ أننا لم نعرض لها مطلقا فيما سبق ، ثم نبين تفسيرنا  
الشامل لعملية الإبداع الفنى ابتداء من هذه النقاط الأربع الآتية .

الواقع أن مضمون الإطار مكتسب وليس بفطرى ؛ فهو نظام تلتئم فيه  
خبراتنا وتلتئم وتنظم مكونة أبنية متكاملة ، على حسب ما بينها من تقارب  
أو تشابه أو تماثل ، فخبراتى بتذوق الأعمال الفنية تلتئم فى كل أو فى إطار  
استطيقى ؛ وخبرائى بميدان البحوث العلمية تلتئم فى إطار آخر ، وخبرائى  
للتأجئة من كثرة مشاهدائى للكتب تلتئم مكونة إطارا خاصا ... وهكذا فنحن  
نعمل فى نفوسنا حسدا وافرا من الأطر فنظم بها أفعالنا جميعا سواء أكانت  
تذوقا أم إدراكا أم أى فعل آخر . (١)

والإطار يساهم فى تنظيم الإدراك والتذوق ؛ فنحن حيث الإدراك نلاحظ أن  
موضوع إدراكى مما كان جديدا فإننى أعرفه . وتفسير ذلك أن الإحساسات  
الراغبة غير كافية لتحقيق الإدراك ؛ لأن هذا الإدراك ليس مجرد إنطباع صوتى  
الاشياء فى الذهن ، بل استجابة معينة للإحساسات الراضية . ومن ثم فلا بد

من أن يستخدم الشخص المدرك معلوماته السابقة وأن ينظر إلى الحاضر في ضوء الماضي (١). أى ينظر إلى إدراكه الحال فيضنه في إطاره الذى اكتسبه من قبل ، ومن هنا تنظم الإدراكات في أطر Frameworks أو تصنف حسب إطار كل منها ، ولعل هذا هو ما عناء كوفكا Koffka. K. حين ذهب إلى أننا ندرك العالم منظما لا مجرد مجموعة من الإحساسات المشتتة بلا نظام ولا تماسك ، ولعل أبسط مظهر لهذا التنظيم — يقول كوفكا — هو عملية التصنيف ، وهو لا يعنى بالتصنيف عملية موجهة يمارسها الشخص بطريقة شعورية ، وإنما يعنى بها أنها خارجة عن مستوى الشعور ولا يرتفع لهذا المستوى سوى نتائجها (٢) .

ويلاحظ أننا نجد تنظيم الادراكات قائما بالفعل ، وكأننا نحمل في نفوسنا أجهزة هي عبارة عن ، أصناف ، ندرك الأشياء من خلالها فتلقاها منتظمة داخل هذه الأصناف ، لذلك لا أرى شيئا أخضر سميكا ولكنى أرى كتابا ، وأرى مجلة ، وأرى سريرا ، مما كانت هذه الأشياء لم أرها بأعيانها من قبل ، فالصنف يساهم في تحديد إدراكنا للأشياء أى يكون بمثابة إطار معين يضمن على هذه الأشياء دلالة معينة بأن يوجه إدراكنا وجهة معينة (٣).

ويجب أن نضع في إعتبارنا أن الأطر التى نحملها في أذهاننا تؤثر بدورها على ما نخزن من معلومات ، وما نتلقى من مدركات ، فلقد لاحظ مصطفى سويف أن معظم طلاب كليات الطب والعلوم والهندسة لا يستطيعون أن

١ — يوسف مراد ، مبادئ علم النفس العام ، القاهرة ١٩٤٨ ، ص ١٦٢ .

(2) Koffka; K. ; Principles of Gestalt Psychology. New York 1936. p. 349.

٣ — مصطفى سويف : المرجع السابق ص ١٥٦ .

يقبلوا حقاً علم النفس ولا قرأينه، بل هم يعارضون في تسميته بالعلم ويقولون أنه مجرد تأملات، كما لاحظ أن رأيهم هذا قليل بأن يجعلهم يرفضون كل البحوث السيكولوجية القديمة عنها والحديث. والواقع أن هناك بحوثاً تغطي عليها النجبة التأملية إلى عهد بعيد، إلا أن رفض هؤلاء الطلاب لا يقتصر على هذا النوع بل يمتد حتى يشمل بعض البحوث الحديثة التي تعد قوادة صالحة للإلمة علم النفس على أسس موضوعية ثابتة، وتكشف مناقضاتهم عن أنهم يحملون في أذهانهم إطاراً يعين الخصائص الرئيسية للفرقة العلمية، ويطلب على هذا الإطار فكرة قياس الظاهرة أو تحديدها تحديداً قديماً، ولذلك فهم حتى عندما يتقدمون لقبول بعض الآراء السيكولوجية يفهمونها في ضوءة فيسيولوجية غالباً.

متى إلى ذلك أن عملية الفهم understanding ليست أكثر من مجرد تنظيم للمعلومات أو المبركات الجديدة في إطار، ولذلك نجد غير المتقنين يفهمون الظواهر الطبيعية مثلاً فهماً غير الفهم الذي يمارسه المتقنون، أي أن هذه الظواهر دلالة أو معنى لدى غير المتقنين يختلف عن دلالتها أو معناها لدى المتقنين، فتموت الأمطار خيراً، وهبوب العواصف الرملية الهوجاء عنها بعض الشر عند الأولين، وهو عند الآخرين يعني الاضطراب في أحوال الضغط الجوي والحرارة، وكذلك يفهم الظواهر الاجتماعية عند الأولين عنه عند الآخرين، وعند أنصار اليقين عنه عند أنصار اليأس. وكذلك الأمر في كل الظواهر، إذ أن كل ظاهرة، وكل فعل، وكل شئ، تختلف دلالاته باختلاف الأطار لدى متلقيه (١).

هذا من حيث الادراك ، أما من حيث التذوق فيلاحظ أن تذوقنا للأعمال الفنية ليس سوى تنظيم لإدراكنا لهذه الأعمال داخل أطر إستراتيجية نعملها في مجالنا النفسى . وإذا كانت عملية التنظيم تبدو في حالة الفهم العلمى أوضح منها في حالة التذوق الفنى ، فما ذلك إلا لأن المواقف العلمى يقدم لنا تصورات يغلب عليها طابع التجريد ، في حين أن العمل الفنى لا يكون مجرداً تماماً ، بل تضاف إليه تحاير وأحاسيس وضرور يجعل تلقيه أقل وضوحاً من تلقى التصورات المجردة .

وينجم عن إطلاعنا للأعمال الفنية أو مشاهدتنا لها تكون أطر لها في الذهن . وكثيراً ما يقول المتذوق إن هذا العمل الفنى غير موافق للتذوق السليم . وما التذوق السليم في هذه الحالة سوى الإطار الاستطيقى المنظم لإدراكنا للعمل الفنى . ولعل أبرز صورة تتجلى فيها هذه المشكلة : مسألة النزاع الدائم بين النقاد وبين الفنانين المبدعين ، فالنقاد غالباً ما يقارمون الابتكارات الفنية التى لم يسبق لها مثيل : ويعلقون أنها نوع من العيث لن يكون له أية قيمة في تاريخ الفن ، أو أنها جرأة على تقاليد الفن وأصوله المرعية لن يعترف بها التاريخ ، ذلك أن النقاد ينبغي أن يكون معتقداً ، ثم تخطى فقرة ما ، وإذا بقى نسمع نقاداً آخرين ينتقون عن تلك الابتكارات نفسها ، ويعلقون أنها تستحق الخلود ، ويقدمونها لنا فإذا بها تعجب بها ، فما سبب ذلك ؟ إن فرض الإطار الذى يستطيع أن يقدم حلاً لا بأس به ، فاختلافى معك بسبب هذه الصورة من صورة وبكاسي لا يكون بصدده أن هذا اللون الأحمر ، أم أن هذا اللون ليس فعلاً باللون الأحمر إلا إذا كان أحدهما مصاباً بالعمى اللون ، وهذا لا يمكنه بلانما يكون اختلافنا من حيث وقعها أو دلالتها أو قيمتها لدى كل منا ، فكلانا ينظر إليها وهو ذو خبرة سابقة بتذوق اللوحات الفنية ، وعلى ضوء هذه الخبرة ينظر إليها



هذه الصورة الجديدة فيتحدد مدلولها لديه ، أى تتحدد علاقتها بالإطار الذى حصل عليه من خبراته السابقة ، وكذلك الحال عندما يتذوق قصيدة أو لحنا أو أى عمل فنى آخر . ومن الملاحظات الجديرة بالذكر هنا أن بعض العلماء المنصرفين إلى بحوثهم عن تذوق الأعمال الفنية إذا قدر لهم أن يتذوقوا عملا فنيا ما فإنهم لا يحسنون تذوقه وكثيرا ما يحبطون من قدره (١) .

ويمكن تحديد أهم خصائص الإطار فيما يلى : —

١ — إن الإطار Framework أساس دينامى لتنظيم كل أفعالنا سواء فى ذلك الأفعال التى يغلب عليها طابع التلقى كالإدراك ، والأفعال التى يغلب عليها طابع الإصدار كالتكلم .

٢ — إن كات العادات توضح هذا الأساس الدينامى ، إلا أنها لا تمثل الإطار من كل جوانبه ، فالعادات يغلب عليها طابع التكرار أو الجمود أو الصلابة ، بينما يمتاز الإطار بالمرونة ، فنحن فى كل لحظة من لحظات الحياة عرضة لممارسة خبرة إدراكية ، ولما كانت كل خبرة تأتى بمختلفة بعض الشيء ولو إلى درجة ضئيلة جدا عن سابقتها ، فإنها لا تنظم تماما ضمن إطار سابق ، بل تدخل عليه بعض التغيير ، وفى الوقت نفسه تلقى هى نفسها حظا من التغيير ، وهكذا يكون الإطار قابلا للتسور بقدر ما هو أساس للثبات ، وبقدر قابليته للتسور أو ميله للثبات يقال أننا بصدد شخصية مرنة أو شخصية جامدة .

٣ — إن علاقة الإطار بالآنا ليست معرفية أصلا وإنما هى دينامية ، فأننا لا أدرك هذا الشيء على أنه كتاب لائق أتذكر بوضوح أننى رأيت

ما يشبهه من قبل آلاف المرات ، واستشج على أساس هذا التشابه بنوع من القياس أن هذا الذى أراه ، كتاب ، ، بل إنى أدركه هكذا مباشرة ، ففعل الإدراك يتجه هذا الاتجاه دون ما معرفة واضحة بالأساس الدينامى الذى يعين هذا الاتجاه . وربما بدا ذلك بشكل أوضح فى عملية التعبير اللغوى ، فمما لا شك فيه أننى عندما أتكلم إنما أمارس فعلا منظما ، والأساس الدينامى لهذا التنظيم هو الإطار اللغوى الذى اكتسبته باكتساب اللغة ، ومع ذلك فأنا أتكلم بدون أن أفكر فى هذا الأساس أو أقيس الكلمات واحدة بعد الأخرى على ما سبق أن علمت .

وسنطلى الآن بعض النماذج التى تدور كلها حول اكتساب الإطار ، رغم اختلاف جزئيات السلوك من فنان إلى آخر : —

#### ١ — ليوناردو دافينشى :

كان ليوناردو فى أيام طفولته الأولى منغمسا بمشاهدة الطبيعة ، والاستمتاع بها ، ومحاولة تقليدها فى أعمال فنية مبكرة منها الرسم والنحت والتصوير ، إلى درجة أنه كان يقضى الأغلبية العظمى من أيام سنّى حياته الأولى فى النظر والتأمل والرسم والتصوير ، ولقد عبر ليوناردو عن حبه للطبيعة وعلاقته بها فيما بعد بعدد من أقواله المأثورة . . يقول ليوناردو :

« يجب أن تكون بين الفنان والطبيعة — علاقة قرابة ومودة ، يعاودها ويستمتع بها ، ويحاكيها دون وسيط . .

ويقول فى عبارة أخرى :

« لما كانت الطبيعة غنية بالمشاهد والأجسام ، فأحر بالإنسان أن يلجأ إلى الطبيعة ذاتها بدلا من الاتجاه إلى الذين اختدوا عنها ،

ويقول في فقرة ثالثة :

« لا حظ وجوه من تقابلهم في طريقك من الرجال والنساء ، كيف يبدو  
في رشاقة ورقة وظرف .. »

ويقول في فقرة رابعة :

« بعد أن تكون قد درست قواعد المنظور ، ووعيت طرق رسم الأشياء  
والاجسام والأشكال ، فلابد لك من التنقل هنا وهناك ، على أن تكون دائم  
الملاحظة أثناء سيرك وتقلبك ... عليك أن تداوم على استيعاب كل ما تراه  
في طريقك ، وأن تعنى بمعرفة الظروف التي تحيط بسلوك الناس وأحوالهم ،  
وهم يتحدثون أو يتشاجرون ، أو يضحكون ، أو يتداعبون ، أو يتنازعون ،  
أو يتحاربون . وارقب حركة الناس التي يحدثونها ، ومظهرهم أثناء ذلك ،  
ومظهر وحركة العابرين من المارة ، وكذلك عولاء الذين يحاولون فض النزاع ،  
وسجل ذلك بخطوط سريعة مبسطة ، في كراسة صغيرة ... واعمل على المحافظة  
على هذه التخطيطات بعناية كبيرة ، حيث أن الأشكال والحركات للاجسام  
كثيرة لا حصر لها ، والذاكرة قد لا يمكنها أن تعي ذلك كله ، ومن أجل هذا  
لابد لك أن تحتفظ بتسجيلاتك للحركات والأوضاع كرشد واستاذ لك .. »

ويقول في فقرة خامسة :

« عقل الفنان وفكره لابد أن يشبه المرأة التي تستقبل ألوان المرئيات التي  
تنعكس على سطحها ، بينما تشغل دائما بصور الأشياء التي أمامها ، ومن أجل  
ذلك أصبح لزاما على الفنان أن يكون واعيا ، وأن نجاحه في عمله متوقف على  
عملية مداركه ، وإمكانيات فهم الطبيعة ، والقدرة على التعبير عنها . وليكن في

علمك أنك سوف لا تعرف ذلك عن غير طريق المشاهدة والدرس ، ثم الاحتفاظ بها في مخيلتك .

ويلاحظ أن مشاهدة ليوناردو للطبيعة والناس لم تكن مشاهدة عسادية ساذجة ، بل كانت مشاهدة دقيقة ذات عدة أبعاد تعينه على تصوير أدق ، وفن أجود . ودليلنا على ذلك - غير ما سبق - هو هذا النص الذي يظهر فيه بجلاء ووضوح دقة المشاهدة عند ليوناردو . يقول ليوناردو :

« الضوء - الظلال - الألوان - التجسيم - الأجسام - الوضع - البعد - القرب - الحركة - السكون ، هذه هي الخليات الجسيمة والمزايا العشر للتصوير » .

نعم إن النص السابق يذكر أنه يتعلق بالتصوير ، ولكنه أيضا كان يقول ليوناردو في ملاحظاته ومشاهداته للطبيعة والناس ، فهو لا يشاهد مشاهدة عادية ولكن يشاهد مشاهدة دقيقة تعينه على الدقة في فنه ، فعين يشاهد منظرا طبيعيا مثلا فإنه يشاهده من حيث قربه أو بعده ، وألوانه ، وحركته أو سكونه ، وضوئه ، وظلاله ... الخ .

ويبدو أن ليوناردو لم يكن يشاهد الطبيعة والناس مشاهدة دقيقة ومن عدة أبعاد - أي مشاهدة موجهة - وإنما كان يشاهد أيضا ويلاحظ منذ طفولته اللوحات الفنية ، وأعمال التصوير والنحت ، التي كانت منتشرة في بيت أبيه من جهة ، وفي كافة أرجاء المدينة وإيطاليا بوجه عام من جهة أخرى كان يتأملها ويلاحظها ، ويحاول تقديما أو محاكاة ، وحين شب أكثر اهتم بدراسة الفن القديم المجسم في أعمال فنية ، فبدأ بملاحظة تفاصيلها والتدرب على الإتيان بمثل هذه التفاصيل ، وحفظها في ذاكرته ، وإظهارها في أعماله الفنية المبكرة . ولا



أدل على اهتمام ليوناردو بالدرس والتحصيل والاختذ عن القديم ، من قواه :  
« إنه خير أن تدرس القديم ، لتستوعب منه منهجالك ، من أن تقتصر طفرة  
إلى الجديد . »

ويقول مينا أهمية الدرس والتحصيل :

إني أقول لك .. أيها المصور الناشئ .. إذا أردت الحصول على درجة  
مرموقة في الفنون ، فأعمل على دراسة المجسمات والأشكال في الطبيعة والأعمال  
الفنية ، مبتدئا بدراسة تفاصيلها ، ولا تحاول الانتقال إلى الخطوة الثانية ، قبل  
أن تتم استيعابك للخطوة الأولى ، وتسجيلها في ذاكرتك ، والتدريب عليها  
عمليا في مذكراتك ، فإذا ما حدث عن هذا الطريق ، فقد أضعت وقتك سدى ،  
أو بطريقة أخرى فإنك قد أطلت طريق دراستك ، على أنني ألفت نظرك إلى  
أنه من الخبر لك أن تكتسب نشاطا وجدة وخبرة من أن تلجأ إلى السرعة  
في الأداء .

حينما رأى الأب أن لابنه ليوناردو الطفل ، يغمس في أعمال التصوير والرسم  
والنحت ، ومحاكاة الطبيعة ، وتقليد الأعمال الفنية للآخرين ، وجد أن خير  
طريق لابنه هو أن يتجه في هذا الاتجاه الذي يميل إليه ، والذي يأخذ معظم  
وقته . حينئذ جمع الأب نماذج من أعمال الإبن ، وعرضها على أندريا ديل  
فيروكيو الصانع والمصور والنحات والمعماري والموسيقي ، وتجمع الوثائق على  
أن ليوناردو قد التحق بمسرح الاسناذ أندريا ديل فيروكيو عام ١٤٦٤ أي  
حينما كان ليوناردو في الثانية عشرة من عمره . ونستنتج من هذا أن ليوناردو  
ربما بدأ اهتماماته بالطبيعة ومحاكاتها من ناحية فنية ، وبدأ تأمله ومحاكاته للأعمال  
الفنية للآخرين في سن مبكرة جدا ، بحيث تمكن الأب من أن يجمع نماذج

كثيرة له ؛ ويقدمها إلى فيروكيو ، وليوناردو لازال بعد في عامه الثاني عشر .

لمس الأستاذ بشائر نجاح ليوناردو في الناذج المقدمة له عن طريق والده ومن ثم وافق على تعيين ليوناردو بمرسنة عام ١٤٦٤ كما ذكرنا من قبل . ولقد كان المؤلف في إيطاليا في ذلك الحين ، أن يتلقى الناشء أصول الفن على أستاذه في مرسمه ، وأن يلتحق بأحد المراسم الفنية الخاصة بالأساتذة العظام من أساطين الفنون ، فيعمل في المرسم صبيًا ، يداوم على مشاهدة الخطوات التي يقوم بها الأستاذ في الإعداد للصورة ، أو التمثال ، أو التخطيط الهندسي ؛ والتكوينات المبدئية لعمل من الأعمال ، وإجراء اللمسات الأولى ، ومناجاة التخطيط والتشكيل حتى تظهر معالم العمل الذي يداوم الأستاذ على تنفيذه ، وإخراجه ، في الصورة والنتيجة التي يرتضيها .

وتبدأ الدراسة في المراسم بالمشاهدة والاطلاع والمحاكاة والتقليد الآمين ، إلى أن يصبح التلميذ قادرًا على التحكم في أداء اللمسات بالقلم أو الفرشاة أو الزميل أو الأدوات الهندسية ، ويمتد ذلك ينتقل التلميذ إلى مرتبة عناية أستاذه به ، وفي هذه الحالة يعهد الأستاذ لهذا التلميذ بالعمل في تجهيز صورة ، أو تمثال ، أو مشروع ، أو وضع اللمسات الأولى التي توفر من وقت الأستاذ ، وجهده . ثم يتم الأستاذ العمل الفني بعد ضبطه وإحكامه ، على أساس التجهيز والإعداد الذي قام به تلميذه الآمين . وشيئًا فشيئًا يستوعب التلميذ أصول العمل الفني إلى أن يصبح قادرًا على أدائه من البداية إلى النهاية . وحينذاك فيأمر أن يستمر ملتحقًا بمرسم الأستاذ ، يعاونه ، ويشاطره العمل ، والفائدة ، وإما أن يستقل بنفسه في مرسم جديد ، ويكون له بدوره تلاميذ ، يتلقون عنه بمثل الطريقة التي مارسها . وكان التلميذ في مرسم الأستاذ في ذلك العهد ، يلزم أستاذه ملازمة الإبن ، لا يفترق عنه بل أن يعرض أولئك التلاميذ كانوا يعيشون في مرسم أستاذهم ، يقومون بكل واجبات المرسم والنيابة عن الأستاذ في مختلف الفنون

تدرج ليوناردو في السلم الفني ، واكتسب طريقة وأسلوب أستاذه ، وساعد

استأذه في كثير من الأعمال الفنية ، وعلقى نقده وتوجيهاته ، حتى أصبح بعد ذلك كبير المساعدين برسم فيروكيو ورئيس قسم التصوير بالمرسم ولقد ذكر ليوناردو فيما بعد أن عمله ضمن مجموعة من الناشئين تحت إشراف الأستاذ فيروكيو هو أفضل بكثير مما لو كان قد عمل منفردا . يقول ليوناردو :

« إن العمل ضمن مجموعة من الرسامين الناشئين أفضل لك من العمل في وحدة وإفراد لعدة أسباب :

١ - ما يعثرى الرسام من خجل من أن يكون أضعف من زملائه ، لأن الشعور بالخجل سوف يدفعه إلى الدراسة الجدية والعناية بلوغ مرتبة الاجادة .  
٢ - إن المنافسة سوف تكون عاملا لحفوك ودفعك لبلوغ المرتبة التي بلغها هؤلاء الذين قالوا الاعجاب والتقدير أكثر منك . وهذا الاعجاب بهم سوف يحثك ويدعوك إلى اللحاق بهم .

٣ - سوف تنبأ لك فرصة الإفادة من رسومات من هم أقدر منك مكانة في الرسم ، وإذا ما كنت أحسن منهم ، فسوف تتغير من معرفتك لإخطائهم فلا تقع فيها ، في حين يفريك إعجابهم بعملك بمحاولة الحصول على المزيد .

حصل ليوناردو عام ١٤٧٢ على عضوية جمعية سان لوكا ( نقابة للفنانين الفلورنسيين ) وألاحت له تلك العضوية الاتصال بخبره من الفنانين ، ومشاهدة ونقل وتحليل ونقد الفنانين لأعماله .

وفي مرحلة الشباب استطاع ليوناردو أن ينفذ ويصمم الكثير من الأعمال الفنية منها عوره العذراء والصخر ، وآنية الزهور ، وصورة السيدة والعقل وصورة البشرى ، وصورة الملاك ، وصورة جنيفرادى ينشئ وصورة لوحش

خرافي ، وصورة لفلاح إيطالي . وقد أجمع ناقدوا الفن على أن الأعمال السابقة لليوناردو متأثرة في كثير من تفاصيلها وجزئياتها وأسلوبها وطريقة إعدادها بطريقة ومنهج أستاذه فيروكيو .

لم يكن ليوناردو يعرف حائلا بين الفن والعلم ، فالفن عنده علم واسع الحدود والعلم عنده أمر لا ينفصل عن الفنون ، إلا أنه كان يخضع العلم دائما للفن ، ولحاجات الفنية . والحق أن ليوناردو - بعد انفصاله عن مرسوم فيروكسيو - كان كثيرا ما يتوقف عن عمله الفني أثناء أدائه ، لكي يبحث أكثر ، ويعرف أكثر ، ويقوم باطلاطات كثيرة متنوعة ، وبأبحاث عن الألوان ومزجها ، واستحداث لون جديد ، والإستزادة من علوم الرياضة والطبيعة والميكانيكا ، ثم يعود إلى تكملة عمله الفني الذي تركه ، بعد أن يكون قد استفاد من عدة علوم في خدمة فنه . ولقد عبر ليوناردو عن ذلك بقوله :

« نعمل العبقريات قليلا وتفكر كثيرا ،

وفي قوله :

« من غير النظريات الواضحة لا يمكن مراوغة التصوير أو التدريب عليه ،

والخلاصة أن ليوناردو اكتسب الإطار من معاهداته وملاحظاته وقراءاته الموجبة ، ومن خلال عمله في مرسوم فيروكيو ، ومن خلال صنويعه بتقاية الفنانين الفلورنسيين ، فراح يخضع كل المعارف والعلوم والخبرات في خدمة فنه بعد أن اكتسب هذا الإطار بطريقة دينامية .

٢ - كهلتش John Keats

يقول كهلتش في الخطاب رقم ٢٥ إل وينولدن في ٢٢/٢/١٨١٧



« من بين الكتب التي أحملها معي مجموعة قصائد شكسبير ، ولم يحدث أبداً أن وجدت قدرا كبيرا من الجمال مثلما وجدت في السوفينات . »

ويقول في خطاب إلى هيدون في ١١/٥/١٨١٧ .

« انني أفضي ثمانى ساعات يوميا بين القراءة والكتابة . »

ويتحدث في الخطاب رقم ٢٢ عن : قصيدة شيل « ثورة الاسلام » ، ثم يتحدث عن كولردج ، وبعض مسرحيات شكسبير .

وفي الخطاب رقم ٤٠ يتحدث عن محاضرات هازلت في الشعر ، ويقول إنه سوف يراغب على الاستماع إليها ، ويقرر أن شكسبير يسيطر عليه وبوجهه .

وفي الخطاب رقم ١ يتحدث عن أنه قرأ فن الشعر لهوراس .

ونلاحظ كذلك أن معظم خطابات كيتس تنتشر فيها عبارات شكسبيرية

كثيرة :

ففي خطاب واحد أرسله في ١٥/٤/١٨١٧ نجد عبارة من « سيدين من فيرونا ، وعبارة من « العاصفة » وثلاثة عبارات من « حلم ليلة في منتصف الصيف » .

وفي خطاب أرسله في ١٧/٤/١٨١٧ نجد عبارة من « حلم ليلة في منتصف الصيف » ونجد عبارة من « العاصفة » .

وفي خطاب أرسله في ١٠/٥/١٨١٧ نجد عبارة من « حلم ليلة في منتصف الصيف » وعبارة أخرى من « هاملت » .

وفي خطاب أرسله في ١١/٥/١٨١٧ نجد عبارة من « جهد الحب الضائع »

وثلاثه عبارات من « الملك لير » وعبارة من « العاصفة » (١) .

ويلاحظ ريدلى Ridley أن ذهن كيتس زاخر بترات شكبيرى أكثر مما هو زاخر بأى تراث آخر ، (٢) ويقرر أن معظم خطابات كيتس تشهد بتأثره بشكبير إلى درجة أنه كان يفيض فى هذه الخطابات بكثير من العبارات الشكسبيرية - على نحو ما بينا - بدون جهد ولا تكلف ، وأنه كان يملك نسختين من مؤلفات شكبير ، لأحدهما بالعلامات والملاحظات الهامشية التى تدل على مدى تألقه به ، وتأثره بكتابات شكبير . ولقد كان كيتس يقرأ شكبير قراءة متذوق دارس لا قراءة مستمع عابر ، أى أنه كان يقرأ شكبير قراءة موجهة ، فيقف عند هذا التشبيه ، ويكتب بحواره تعليقاتها حماسيا ، ولقد وردت كثير من هذه الاستعارات والتشبيهات وما إليها فى أشعار كيتس ذاتها (٣) .

٣ - بايرون :

يقول بايرون فى خطاب إلى كينارد فى ١٨١٦/١١/٢٧ .

« عندى مكتب ، وعندى مسكن طيب ، فى بلاد جميل ، وعندى لغة أفضلها ... » .

ويقول فى خطاب إلى هوبهاوس فى ١٨١٧/٢/٢١ .

« لقد اشتريت عدة كتب ... من بينها أهمها الفولتير كاملة ، فى اثنتين

١ - انظر مجموعة رسائل كيتس لـ :

Keats; j. • The letters of John Keats, London 1947

٢ - انظر دراسة ريدلى عن كيتس وهى :

Ridley. M.R. • Keats craftsmanship. oxford. 1933

٣ - مصطفى سويرف « الأوس النفسية للإبداع الفنى » ، ص ٩٥ - ٩٦ .

وتسعين مجلدا ، وجعلت أقرؤها . إنك تشعر باللذة لكتك واجده علينا  
بالشطحات ، .

ويقول في خطاب آخر إلى هوبهاوس في ١٨١٧/٤/١٤ .  
« قرأت كثيرا لقولتي ، تمنيت لو كنت معي ، فقد كنت ألقى بين الحين  
والحين ما يكاد يقتلني ضحكك ... » .

ويقول في خطاب ثالث إلى هوبهاوس في ١٨١٧/٤/٢٢ .  
« وقد حسبت حساب يوم لتهزني ، وآخر ... لمساعدة فينوس كاتوفا ،  
وآل مديتشي ، ومقابر ماكيافيل ، ومينخائيل أنجلو ، والفيري . وهذه  
طبعاً هي كل ما أحرس على مسامحته هنا ، حتى ولو قدر لي أن أبقى  
عدة شهور ، .

وفي خطاب رابع إلى هوبهاوس في ١٨١٧/١١/١١ . فحمد بايرون يلح  
على هوبهاوس إلحاحاً شديداً في إحضار مجموعة معينة من الكتب . ويقول :  
« لا تحسب النفقات حساباً ... يجب أن أحصل على الكتب .. وأخص  
بالذكر « Tales of my Lordlord » .

وفي خطاب خاص إلى هوبهاوس أيضاً في ١٨١٩/٦/٢٠ يذكر أنه يذل كل  
ما يملك للحصول على نسخة من الشرح اللاتيني الذي وضعه بفتقودا إيمولا  
على دانتى .

ويقول في خطاب إلى كينارد في ١٨١٩/١/٢٧ .  
« إني مشغول الآن بالقراءة عن الإغريق والفرس ، (١) .

٤ — توفيق الحكيم :

يقول توفيق الحكيم في إحدى رسائله :

إنى أطالع في اليوم ما لا يقل عادة عن مائة صفحة في مختلف الروان المعرفة ... مائة صفحة في اليوم أى ثلاثة آلاف صفحة في الشهر .

ويقول في رسالة أخرى :

« لم يكن الحب في باريس بالقوة التى تخرجنى عن التوازن ، إنما الذى أخرجنى عن طورى هو سحب الأدب ، وحلت المطامع الأدبية محل المطامع العاطفية ... » .

ويقول في رسالة ثالثة :

« إنها تم قراءة القصة التمثيلية في ساعة واحدة ، وأنا الذى أقرأها في يومين أو ثلاثة . ولكن هناك فرقا هائلا بين قراءة وقراءتها ، إنها تقرأ للحكاية في ذاتها ، أما أنا فلا تعنينى حكاية الكاتب ، بل يعنينى فنه وصناعاته ، وطريقة أسلوبه في البناء ، وخلق الأشخاص ، ونسج الجوارى ، وإحداث التأثير . إنى أعيد أحيانا قراءة الفصل الواحد ، بل الصفحة الواحدة مرات .. لكم أعدت قراءة مولير لا لشيء غير دراسة طريقته في تقديم الأشخاص ، ورسم أخلاقهم . » .

ويقول في رسالة رابعة :

« ولكن الأسلوب ... الأسلوب . اطلما شغلتك معى بالحديث عن الأسلوب القنى الذى أبحث عنه ، أين أجده أخيرا ؟ ... ومع ذلك فى وهمى أنه قد يكون على مقربة منى دون أن أشعر . لم لا يكون هو ذلك الحوار الذى أنفقت فى عارضته وقتا طويلا ؟ إنه ( القالب ) الذى بدأت معالجته ... قبل



فدوسى إلى أوربا ، ومن أجله أنصرفت حتى عن الكتابة السياسية ( المحترمة )  
في نظر أهل بلادى ، (١) .

. . .

تشير الأقوال والنصوص التى أوردناها سابقا لعدة نماذج أبدعت في  
مجالات التصوير والرسم والفكر والقصة إلى جرح كل أنموذج من تلك  
النماذج على استيعاب أكبر قدر من الأعمال الفنية أو الشعرية أو الأدبية ،  
وخاصة استيعاب كل أنموذج لما يراه هاما بالنسبة إلى النطاق الذى اهتم به ،  
ومال إليه ، واتخذ طريقا ومستقبلا ، ورآه أساسيا وضروريا في تكويناته  
الابداعية فيما بعد .

فليوفاردو دافينشى يتجه إلى الطبيعة معينة الأول ويلاحظها من عدة أبعاد  
وأما ضرورية لفنه ، وهو يطلع على كل الأعمال الفنية التى فى متناول يده  
أو يهره ، يراها ويتأملها رؤية موجهة تختلف عن الرؤية العادية لغيره من  
الناس . فإذا ما دخل مرسم أستاذه فيروكيو ، اتجه إلى النهل منه ، والقراءة  
عليه ، وملاحظته أثناء العمل ، ومعاونته ) وتنفيذ أفكاره ، وتصميم بعض  
الأعمال خاصة في مجال الرسم والتصوير - وفراء مهتما - علاوة على ذلك بالاطلاع  
على القديم ، ويذكر أن الاطلاع على القديم ، يمكن الفنان من استخلاص منهج  
له أو طريقة ، وأن ذلك الاطلاع أفضل من الاتجاه طرفة نحو التجديد . وفي  
مرسم فيروكيو يتدرج ليوفاردو في المرات والتمرس على مختلف الأدوات  
والعناصر اللازمة لفن التصوير والرسم ، ويكتسب أسلوب أستاذه وطريقته ،  
في نطاق محدد هو نطاق التصوير والرسم ، ويعلم كل دقائق فنه - حتى وعمل

إلى مرتبة عليا أثناء تواجده في مرسوم استأذنه وهي مرتبة كبير مساعدي فيروكيو ورئيس قسم التصوير والرسم بالمرسم . وفي أثناء تواجده ليوناردو بمرسم الأستاذ ، بل وبعد استقلاله عنه ، يخرج ليوناردو الكثير من الأعمال الفنية ، ويلاحظ الكثير من النقاد أن معظم أعمال ليوناردو متمايزة بطريقة وأسلوب ومنهج استاذ فيروكيو . وحينما ينضم ليوناردو إلى نقابة الفنانين الفلورنسين ، تتيح له عضويته تعمقا أكبر ، وفيها أدق ، وإضافات هامة إلى إطاره الفني الذي اكتسبه ، قد تكون مغايرة أو متفقة مع مكوناته ، ولكنها على أي حال كانت تشير إلى دينامية الإطار وثباته في نفس الوقت . وقد كان ليوناردو مستمدا بعد ذلك أن يخضع كل المعارف والعلوم وثقافته الواسعة فيها وإطلاعه النهم عليها ، إلى خدمة فنه في إطار كان قد كونه من قبل ، وكان ثابتا في نطاق معين ، متطورا وديناميا في نفس النطاق .

وكيئس الشاعر ، يتجه معظم اهتمامه إلى الشعر ، كما اتجه معظم اهتمام ليوناردو إلى الرسم والتصوير ، وهو يتجه أكثر وبوجه خاص إلى شعر شكسبير ، كما نهل ليوناردو من فن فيروكيو . وكانت قراءة كيئس لشكسبير موجهة توجيهيا خاصا ، كما أن مشاهدة ليوناردو للطبيعة ولله اس والأعمال الفنية في مجال الرسم والتصوير موجهة توجيهيا معينة . كان كيئس يقرأ إحدى التمثيلات أكثر من مرة ، ويضع المخطوط تحت بعض العبارات ، ويضع الملاحظات الهامشية في بعض المواضع ، وكان ليوناردو يعاود الاطلاع ومشاهدة العمل الفني لكي يلاحظ عدة أبعاد وأركان ومفاصيل وجزئيات وطريقة وأسلوب هذا العمل .

أما ابيرون فتدل أقواله على أنه يجد مسرة كبيرة في اقتناء الكتب ، وفي

قراءتها ، وفي الاطلاع عليها ، وفي معاشته لها ، وفي دراسته لأسلوبها وطريقتها ، وهو يقرأ كتب فولتير بوجه خاص ، ويهتم بمشاهدة الآثار الفنية قبل سواها . ويبدوا اهتمامه الشديد بالكتب عندما يتغيب عنه بعضها ، فهو سل في طلبها ، مما كلفته من الأموال ، ولا تستقيم حياته ويكتمل سروره إلا بعد الحصول عليها . كان يأمرون بها في القراءة ، شرها في الاطلاع ، لا تقف رغبته عند حد ، ومن هنا اكتسب إطارا أدبيا ثابتا يتطور وينمو ، يصيبه بعض التغيير أو الإضافة ، نتيجة أن الإطار دينامي كما أسلفنا .

أما توفيق الحكيم فتشير أقواله إلى أن قراءاته كانت كثيرة وغزيرة ، فلا يمر يوم عليه دون أن يقرأ ويطلع ، وحصيلته إطلاقاته في شهر وفيرة ، ومع ذلك لم تكن قراءته عادية أو سطحية ، وإنما كانت قراءة موجهة توجيها خاصا ، فهو بعيد ما قرأ عدة مرات ليتبع أسلوب الفنان ، وهو قليل الاهتمام بموضوع ما يقرأه على عكس القراءة العادية ، وهم يهتم بالأسلوب ويتمرن عليه ، ولذلك فهو كثيرا ما كتب ومزق ، وأن ما مزقه ولم ير النور أضعاف ما أبقاه ورأى النور . ويدل كثرة ما مزقه على رغبته في المزيد من التمرن على الأسلوب وطريقة خلق الشخصيات ... الخ . والحكيم حينما يقرأ قصة مثلا ، فإن قراءته تكون موجهة ومن عدة أبعاد منها بعد الصناعة ، وبعد الطريقة أو الأسلوب ، وبعد البناء ، وبعد خلق الشخصيات ، وبعد نسج الجوّ ، وبعد إحداث التأثير . ولذلك فهو بعيد ما قرأه بغية إحاطة أكبر ، وفهم أعمق بأبعاد هذه القصة أو تلك ، تماما كما كان ليوناردو يطلع على أعمال فنية في مجال الرسم والتصوير . فهو كان يلاحظها ويدرسها من أبعاد خاصة تهمه ، ويهجه أن يعرفها ويكتسبها ، كبعد اللون وبعد الضوء وبعد الألوان ، وبعد التجسيم ، وبعد الأجسام ، وبعد القرب أو بعد البعد ، وبعد الوضع ، وبعد الحركة أو بعد السكون .

هذا ولقد أدرك بعض الكتاب القدامى من العرب أهمية إطلاع الشاعر ( وكان فن الشعر هو أهم فن لدى العرب ) على أعمال من سبقوه من الشعراء والأدباء ، بإعتبار أن ذلك الإطلاع يعتبر شرطا ضروريا لاكتساب الإطار الشعرى ، هل لقد كتب بعض هؤلاء ما يوحي بأنهم عرفوا أن هذا الإطلاع يجب أن يكون موجها :

يقول الخوارزمي :

« من روى حوليات زهير ، واعتذارات النابغة ، وحاسيات عنزة ، وأماجى الخطيئة ، وماشيات الكميث ، وتقائق جرير ، وخريات أبي نواس ، ونشيبات ابن المعتز ، وزهريات أبي العتاهية ، ومراثى أبي تمام ، وملائح البحري ، وروضيات الصنوبرى ، ولطائف كشاجم .. ولم يخرج إلى الشعراء فلا أشب له قرنه ، (١) .

ويقول القاضى أبو الحسن الجرجاني :

« إن الشعر علم من علوم العرب ، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت عنده هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته فى الاحسان ، (٢) .

ويقول ابن الأثير :

« يستحب للشاعر ... أن يكثر من حفظ شعر العرب .. وفى ذلك تقوية

١ — دائرة معارف البستانى ، مادة شعر .

٢ — عن محمد خاف الله : من الوجوه النفسية فى دراسة الأدب ونقده . القاهرة ١٩٤٨ .



لعلجه ، وبه يعرف المقاصد ، ويسهل عليه اللفظ ، ويتسع المذهب . وربما طلب معنى لا يصل إليه ، وهو مائل بين يديه ، لضعف آله .

ويقول ابن خلدون :

« إعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطاً ، أولها الحفظ من جنسه ، أى من جنس العسرب ، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ... وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفي فيه شعر شاعر من فحول الإسلاميين ، مثل ابن أبي ربيعة وكثير وذو الرمة وجريز وأبي نواس وحبيب والبحري والرضي وأبي فراس ، وأكثره شعر كتاب الأغاني ؛ لأنه جمع شعر الطبقة الإسلامية كله ، والمختار من شعر الجاهلية . ومن كان خالياً من المحفوظ ، فنظمه قاصر ردى ولا يعطيه الروتق والحلاوة إلا لكثرة المحفوظ ... وربما يقال أن من شرطه لسيان ذلك المحفوظ لتعمق رسومه الحرفية الظاهرة ، إذ هي صادة عن استعمالها بتعينها ، فإذا لسيها وقد تكيفت النفس بها انقش الالوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها ... » (١)

ويقول بطرس البستاني :

« ولعمل الشعر وإحكام صناعته شروط ، أولها الحفظ من جنسه ، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ، وقد يكفي لذلك شعر أحد الفحول المسلمين مثل ذي الرمة وجريز وأبي نواس والبحري وأبي تمام ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحن القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم ... » (٢)

١ - ابن خلدون : مقدمة ابن خلدون ص ٢٦ .

٢ - دائرة المعارف البستاني - مادة شعر .

والواقع أن المتوال الذي يأخذ الشاعر بالنسج عليه ، أو الملكة التي ينسج على منوالها ، والتي يكتسبها الشاعر من قراءاته وحفظه ، ثم إسيانته للعروف لكي يبقى روح القصيدة ، أو وزنهما ، أو قافيتها ، - الواقع - أن كل هذا لا يعني سوى اكتساب الإطار بلغة حديثة .

. . .

يتضح مما عرضناه سابقا من نماذج متفاوتة للفنانين ، ومن أقوال العرب القدامى أن الاطار مكتسب من حيث مضمونه ، وأنه شرط ضروري للإبداع ، وأن الإطار في مجال الرسم أو الشعر أو القصة أو الموسيقى ... الخ إذا لم يكن موجودا وتم اكتسابه بالاطلاع الموجه والمران المستمر ، لما تمكن الفنان أو الشاعر أو الأديب أو الموسيقي من أن ينتج أو يدع . يقول يوسف مراد : إن لم يكن للشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة ، أجهل عقله في اكتسابها ( مكوونا بذلك الاطار الحاضر به ) لما أتبع له أنت بصوغ الآيات الفنية الخالدة التي تطوى الدهور طيها بدون أن تفقد روعتها ، بل تزداد جمالا كلما اتسعت آفاق الإنسان الثقافية ، وأصبح أوسع فهما وألفذ صبرا (١) .

وبلاحظ أن الفنانين بوجه عام ، يعملون في الأغلبية العظمى من الحالات إلى أن يقرروا أن إبداعاتهم ليست مشروطة بأية حال ، وكذلك يجتهدون في أن يتخفوا من تاريخهم كل ما بذلوه من قراءة ودراسة واطلاع موجه لاكتساب الاطار ، حرصا منهم على الاحتفاظ لالهاماتهم ببريق خلاب ، وكأنها قد ومضت فجأة بلا أى مقدمات أو شروط ، أو أدنى تأثير من هنا أو هناك . ولكننا نؤكد أن لحظة الالهام لا يمكن أن يزغ ، إلا لدى شخص يحمل

الإطار ، لتكتسب دلالتها بالنسبة إليه ، وكثيرا ما تمر بنا ، نحن الذين لسنا من الشعراء ( أو الفنانين ) لحظات تحمل موضوعات وآراء كان من الممكن أن تستحيل إلى قصيدة رائعة ( أو عمل فني رفيع ) ، لكن هذه اللحظات لا تلبث أن تلتشى ، لأنها لا تكون ذات دلالة بالنسبة إلينا ، إذ أن الإطار الأدبي ( أو الفني ) غير متوفر لدينا . (١) .

والواقع أن أرباب الفن الذين يتحدثوننا عن إلهاماتهم الحساسة ، ينسون عادة أن يذكروا لنا أبحاثهم السابقة ومحاولاتهم العديدة ، وكل ما قاموا به من القراءات والمشاهدات والتأملات التي تدور حول المشكلة التي تشغل ذهنهم . وربما يتناسون الإشارة إلى هذه المحاولات الشاقة لكي يرفعوا من قدرهم ، وحرصا منهم على ألا يطلعوا العامة على الوسائل المتواضعة التي يلجأون إليها في إخراج المعاني والأفكار في زيجها النهائي ، (٢) .

لكن رغما من ذلك فإننا نقرر أن الصلة بين الإطار وبين الإبداع صلة وثيقة لا ريب فيها ، فالشاعر يلزمه إطار شعري ، والرسام أو المصور يلزمه إطار يحصل عليه بكثرة تذوق الأعمال الفنية في مجال الرسم والتصوير ومشاهداته الموجهة لها ، والقصاص يلزمه إطار يكتسبه من كثرة إطلاعه في ميدان القصة ، وإعادة الاطلاع الموجه لنفس القصص مرات ومرات ، والنحات يلزمه إطار يكتسبه من مشاهدة ودراسة أعمال فنية في مجال النحت ، والمران على النحت ، والموسيقى يحتاج إلى إطار موسيقي يكتسبه من الانصات المرفقة لأعمال

١ - مصطفى سوييف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص ١٧١ .

٢ - يوسف مراد : مبادئ علم النفس العام ، ص ٢٤٤ .

موسيقية وتعلمها والتدريب عليها ... وممكنا . إلا أننا يجب أن نلاحظ  
ما يلي : —

١ — يمكن للشخص الواحد أن يحمل عدة أطر في وقت واحد ، وذلك  
إذا كانت إطلاعاته وقراءاته متعددة طبقا لأوجه نشاطاته . وهذه الأطر  
العديدة قد تتضارب أحيانا إذا كانت في نفس القوة ، ونخص مستويات متقاربة  
من النشاط ، فالشخص الذي تعلم عدة لغات في مستوى واحد من القوة وفي  
نفس مستوى النشاط ، قد يضطرب تعبيره أحيانا ، وقد يكون الاضطراب  
واضعا حينما يعبر بكلمة من لغة أخرى غير اللغة التي كان يتحدث بها منذ لحظة ،  
وقد يكون الاضطراب أشد خفاما حينما ينطق الكلمة بلمهجة نطق كلمات من لغة  
أخرى . ولكن إذا قوى إطار لغة ما عن أطر اللغات الأخرى بكل كبير ،  
فإن مظاهر الاضطراب تقل وقد تختفي .

٢ — إن الإطار المسيطر على توجيه الفعل يجب أن يكون في درجة عالية  
من القوة تفوق سائر الأطر . وعلى هذا النحو يكون الموسيقى بالمعنى الدقيق  
للکلمة ، شخصا يحمل إطارا موسيقيا أقوى من كل أطر التعبير الأخرى ،  
ويكون التماس شخصيا يحمل إطارا قصصيا أقوى من سائر الأطر الأخرى ،  
وبالمثل يحمل الشاعر إطارا شعريا أقوى من كل أطر التعبير الأخرى ...  
وممكنا . ووجود إطار أقوى عند فنان ما ، يعلو على الأطر الأخرى التي قد  
تكون موجودة عنده يجعله يحيل كل ما اكتسبه بقراءاته وإطلاعاته ومشاهداته  
إلى خدمة إطاره الأقوى . فالبيوتار ذو كان يحيل كل بحوثه ومعارفه وقراءاته  
الواسعة وإطلاعاته ومشاهداته في خدمة فنه في الرسم والتصوير ، وشوبان  
الموسيقى يتجه نفس الاتجاه ، فهو يقول « احسن انى الفعل لكل ما يقع في عالمنا



هذا : الناس والسياسة والأدب : فإن ذلك يحدد منفذا إلى الخارج في صورة موسيقية . كل ما أراه في هذه الحقبة بارزا يجب أن أعبر عنه تعبيرا موسيقيا ، (١) وكذلك كان كيتس يحيل كل قراءاته وإطلاعاته في مجال الرواية والسياسة والمسرحية إلى خدمة إطاره الأقوى في الشعر ، أعني أنه كان يخرج كل ذلك في صيرور قصائد شعرية ... وهكذا .

٣ - إن قوانا بأن عملية الإبداع ، ووجهها الاطار لا يعنى القضاء على جوهر الإبداع من حيث أنه الخلق على غير مثال ، ذلك لأن الاطار من حيث هو كل منظم يخضع لتطروفي الشخصية المختلفة ، بحيث لا يمكن أن يكون الاطار الذي أحمله الا مطابقة تماما للاطار الذي تحمله أنت ، مهما حاولنا ان نقرب بين إطلاقاتنا الحاضرة ؛ فإن حاضرا الشخصية ليس منفصلا عن ما ضيما ؛ إنما هو جزء ذو دلالة معينة في كل . أضف إلى ذلك أن للشخصية عدة جوانب أو عدة فواح للنشاط ، وإذا استطعنا أن نلتصق في بعضها فلا يمكن أن نتشابه في كلها ، فالشخصية على الدوام لها مميزات الخاصة حتى في أحد المجموعات إنقالا على هذه المميزات ، فلا خوف إذا على الإبداع من حيث أنه الخلق على غير مثال (٢) . وهذا يعنى أن العناصر الموضوعية اللازمة لإكتساب الإطار من الخارج ، أى من ثقافة المجتمع وتاريخه ، لا يمكن أن تسمى العنصر الذاتي المتمثل في الاختلافات بين ذاتيات الفنانين .

٤ - إن فكرة الاطار يمكن أن تساهم في حل وتفسير عدد من المشكلات

المساهمة :

١ - أنظر .

Ribot, T. La logique des Sentiments. paris 1920

٢ - معظم صوبف . المرجع السابق ذكره ، ص ١٧٢ - ١٧٣ .

أ - فالإطار يمكن أن يفسر لنا مسألة التشابه بين أعمال الفنان الواحد ، رغم محاولاته العديدة في أن يلتقي بدور الاختلافات فيما . ويقدم لالاند Lalande هنا مثالا دقيقا يبين لنا فيه هذا التشابه فيقول : قف عشرة مصورين حاذقين أمام منظر بعينه من مناظر الطبيعة ، يكن لك منهم عشر صور قيمة ، ولكنك لا تجد من بينها صورة تشابه الأخرى . إصرف الآن تسعة منهم ثم خذ العاشر وأطلب إليه أن يصور لك عشرة مناظر مختلفة على التتابع ، تجد صور هذه المناظر المتباينة تشابه فيما بينها ، كما تشابه الأشياء المختلفة إذا حكيت بلغة واحدة ، أو كما يشابه مشق الحروف في خط من يكتب بالعربية أو اللاتينية أو الإغريقية أو الروسية ، (١) .

إن فكرة الإطار تفسر لنا هذا التشابه على أساس أن لكل فنان أسلوبه الخاص الذي يشيع في أعماله كلها ، والذي يميز شخصيته عن غيره . بحيث يمكن الإرشاد على أعمال فنان ما ( مصور مثلا ) حتى وإن احتوت أعماله العديد من الصور ، كما يمكن فصلها عن أعمال غيره من المصورين الذين يكونون حاصلين على أطر مختلفة عن إطار الفنان الأول . والمبرر في أن أعمال الفنان الواحد تبدو متقاربة ومتشابهة ، أنها جوانب من عالم واحد يحوره الفنان الذي صورها ، والحاصل على إطار خاص به .

ب - والإطار يمكننا أيضا من تفسير وحدة الأسلوب بين مجموعة من الفنانين ، فيلاحظ في بعض المعارض ، أن بعض المجموعات من اللوحات ، تكون أشد تقاربا إلى البعض منها إلى الأخرى ، فالمجموعة الخامسة بهذا المصور

---

١ - لالاند . محاضرات في الفلسفة ، ترجمة أحمد الزيات ويوسف كرم ، القاهرة ١٩٢٩

تبدو أنها أقرب إلى مجموعة ذلك المصور منها إلى مجموعة مصور ثالث . وعلى هذا الأساس يقال أن الأولين يمثلان مدرسة أو اتجاهًا واحدًا مغايرًا لاتجاه الآخر . والمدرسة الواحدة تقوم على تشابه الأطر لدى أعضائها إلى حد لا يتوفر بينها وبين الأطر لدى أبناء مدرسة أخرى .

ج - وفكرة الإطار تمكثنا ثالثًا من حل وتفسير مشكلة أخرى وهي مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق ، والتي يمكن أن نضعها على النحو التالي : كيف نستطيع ألا أن المتذوق عملاً فنياً لفنان لم أره وليس من أبناء مجتمعي؟ الجواب على ذلك نستطيع أن نستمدّه من ملاحظة بسيطة ، فإنك إذا تحدثت إلى فقد لزمك أن تتحدث بلغة أفهمها وإلا فمن لن يلتقي . ومعنى ذلك أن شرط التفاهات هو تحركنا داخل إطار واحد ، أو بعبارة أخرى أن يكون فعل التعبير عندك منظمًا بإطار مشترك بيننا إلى حد ما ، فتذوقى لأعمال الفنان لا يكون تاماً إلا بأن أدرك ما يعنى هو بالضبط . لقد أبدع عو هذا العمل ، وله دلالة معينة عنده . كلما اقتربت دلالاته عنده من هذه الدلالة ، كان تذوقى له أتم وأعمق ، ومن ثم يقال أن المتذوق يلزمه أن يبذل من الجهد ما يكاد يكافئ جهد الفنان ، حتى يتم تذوقه لعمل الفنان (١) .

د - إن الإطار اللازم للفنان ، لا يمكن اكتسابه إلا بعملية تذوق منظمة تنظيماً خاصاً ، وهذه توجيهاً معيناً ، وبالتالي تكون لها دلالة خاصة عنده ، فحصول الخبرة لا يتراكم على أساس شدة الذكريات ومدتها بل على أساس علاقته بالعملية كلها كما لاحظ ذلك ليفين (٢) Lewin, K. ومن هنا فإن قراءتي

١ - مصطلحى - سوف - الأسس النفسية للإبداع الفنى ، ص ١٧٤ - ١٧٥ .

2 - Lewin; K. A Dynamic theory of Personality. Newyork 1935. p 35.

لإحدى القصص أو إحدى القصائد ، أو مشاهدتي لأحد الصور لا بد أن تترك لدى أثرًا مختلفًا لما تتركه عند غيري من القاصدين أو الشعراء أو المصورين الذين يقرأونها أو يشاهدونها باتجاه منظم وخاص ، ونستطيع أن نقرر أن هذا الاتجاه الخاص يكون له أثره الفعال في جعل هذا الإطار منتجًا ، في حين أن الأطر التي يحصل عليها غير الفنانين من تذوقهم تكون غير منتجة .

٦ — وعلاوة على ذلك كله فإن المران الذي يمارسه الفنان من حين لآخر للتعبير في حدود الإطار لا بد أن يساهم في تنظيم هذا الإطار أيضًا ، وبالتالي في زيادة قدرته ، لأنه كلما كان الكل أكثر انتظامًا ، كان أقوى أثرًا . وفي النماذج التي ذكرناها وفي غيرها التي لم نذكرها ما يؤكد ذلك ، فقد كان ليوناردو يتمرن في رسم استاذة فيروكيو ، وكم من الأعمال قام بها في مجال الرسم والتصوير ، ثم ألغاهما أو أفسدها ، لأنها لم تكن إلا للمران ، ثم كم من المران قام به على استخدام الآلات أو الألوان في أعمال كان المقصود منها المران وحسب ، ثم كم من المرات قلدها كي أعمال الآخرين . وهكذا . كما أن توفيق الحكيم كثيرا ما كتب وكتب ومزق ، بل أنه يعترف بأن ما مزقه كان عشرة أضعاف بالنسبة إلى ما أبقاه ، وهو يعترف بأن ما مزقه لم يكن إلا للمران . يقول الحكيم : « وبعد ذلك كله أنكبت أكتب وأكتب مخطوطات ... كان مصيرها كلها التمزيق ، إن ما جعلتك تقرأه منها ... لا يوازي جزءا من عشرة أجزاء مما أخفيته عنك ، وأنتهيت إلى تمزيقه قبل أن تطلع عليه حين ... وغير ذلك كم من الفصول التمثيلية كتبت ومزقت ... » (١) كذلك كثيرا ما كان كيثس يكتب ويمزق ، أو يكتب ويشطب ، ويقال إن شكسبير مضى فترة المران على استخدام الشعر المرسل متديا بهدي مارلو C. Marlow . والواقع أن الإنتاج المبكر للفنان يعتبر ضررها من التمرين



يعدده للانتاج الناضج إذا قارنا بين درجة استقرار الأسلوب في كلا الإتاقين . ويمكن أن نلمس أهمية المرات وأثره في رسوخ الإطار وتقويته في فن الرقص أو الباليه على وجه خاص ، حيث تظهر المقارنة بين حركات المبتدئ وحركات المدرب في الرقص على درجة كبيرة من الإيزان عند الثاني ، بينما لا تتضح عند الأول .

ولكن ماهو الفرق بين الإطار عند الفنان وبين الإطار عند المتدوق العادى؟ نجب بأن الإطار عند الفنان المبدع أقوى منه عن الإطار عند المتدوق وكذلك أكثر تنظيمًا وتوجيهًا وذًا دلالة خاصة عنده ، ويمكن الإبداع الفنى لا يكتفى بهذا التمييز، ومن ثم فيجب أن نقول أن مهمة الإطار كعامل نوعى فى عبقرية الفنان ، سواء كان شاعرا أو أديبا أو رساما أو موسيقيا ، لا تتضح إلا بأن نضع هذا الإطار فى بناء شخصية تعانى توترا دائما من ضغط الحاجة إلى النحن ، فإن مثل هذه الشخصية التى تبدو مدفوعة إلى استعادة النحن لا بد منها كأرضية يقوم فوقها الاطار المبدع ، بحيث يعين الاطار الطريق إلى هذه الاستعادة، (١) .

ولعل هذا القول يتفق مع ماقرره من قبل من أن عملية الإبداع الفنى ينبغى أن تفسر على أساس موضوعى ذاتى ، فالإطار المنظم ذو الدلالة الخاصة والخاص بذاتية فردية ، أى شخصية معينة ، مكتسب من المجتمع وثقافته وتاريخه ، أى من عناصر موضوعية خارجية ، وهو يجد نفسه مرة أخرى محتاجا إلى استعادة النحن الخارجى إذا عانى توترا أو إذا انقلع بالاحداث فتوتر ، أى يجد نفسه محتاجا لعناصر موضوعية خارجية غير ذاتية . حينئذ

يحدد الاطار ويعين الطريق إلى هذه الاستعادة عن طريق الشعر أو القصة أو الموسيقى أو الرسم أو التصوير أو النحت. حسب نوعية الاطار لدى كل فنان ومن هنا نفهم لماذا تباين العنون ؟ ولماذا يختلف فنان عن آخر في اتجاهه إلى هذا النوع من الفن ذلك ؟ ولماذا يكون هذا شاعرا ، وذاك قصاصا ، نوح ، ولماذا يتجه فنان إلى فن القصة بينما يتجه آخر إلى فن التصوير ... وهكذا ، وتبدو أهمية فكرة الاطار القصوى هنا في أنها الفكرة الوحيدة التي تفسر سبب تباين واختلاف الفنانين في نوع الفن الذي يتجهون إليه ، وهي النقطة التي فشلت جميع النظريات السابقة في بيانها وتفسيرها .

...

سنحاول الآن بعد أن عرضنا تفصيلا لفكرة الاطار في ضوء موقفنا الموضوعي الذاتي ، أن تبين معالم رأينا في تفسير مشكلة الابداع الفني في نطاق هذا الموقف ذاته .

نحن نرى أن شخصية الفنان المبدع شخصية عاقلة انفعالية صاعدة ؛ تعيش في بيئة ذات مضمون ثقافي تاريخي اجتماعي ، تتبادل معها الأثر والتأثير بطريقة دينامية متفاعلة ، من خلال إطار نوعي اكتسب مضمونه من الخارج ، ومعنى قولنا أن شخصية الفنان المبدع لها سمات العقل والانفعال والصنع أو الأداء ، أنها تستمع بعقل ونفس حواس ، ولولا وجود العقل والحواس لما استطاع الفنان أن يكتب الإطار بملاحظاته وتوابعاته وإطلاعاته الخارجية المنظمة ، ومراته الذي يحقق استقرار إطاره وتكوينه ، ولولا انفعال النفس ما استطاع الفنان أن يتوتر وينفعل ويفقد توازنه ، مما ينجم عنه محاولات استعادة التوازن بالعودة إلى الفن وإلى الخارج . ولولا الحواس ما استطاع الفنان أن يحقق ابداعه في مادة ، أو يفقد إلهاماته في أنغام أو تشكيلات أو

أقوال أو أفعال أو تروى أو تقرأ ، بحيث يتذوقه الغير من ناحية ،  
ويحقق للفنان توازنه من ناحية أخرى عن طريق استعادة لنفسه .

إلا أننا نود أن نؤكد في الوقت نفسه أن أفكار الفنان ليست فطرية فيه ،  
ولا كائنة في عقله ، ولا يوحى إليه بها من قوى خفية أو غيبية وأن أفكار  
الفنان مكتسبة من المجتمع بثقافته وتاريخه ، ومستقاة من الواقع التاريخي  
والموسولوجي . فإذا ما كورن بالاكتساب هذه أطر ، فإن هذه الأطر لم تأت  
إلا نتيجة لقراءاته وإطلاعاته ومشاهداته ، إذا تفوق إطار من بين تلك الأطر  
فإن هذا التفوق إنما يرجع إلى توجيه وتنظيم قراءات وإطلاعات ومشاهدات  
الفنان الخارجية في نطاق هذا الإطار الذي قوى وتفوق على سائر الأطر  
الأخرى ، حينئذ يتم التدريب والمران بحيث يؤدي إلى إنتظام الإطار وزيادة  
رسوخه ومتانته ، وبحيث تصبح سائر الأطر الأخرى في خدمة هذا الإطار  
الأقوى .

ونود أن نؤكد من جهة ثانية أن إنفعالية الفنان وتوتره النفسي ليست نتاج  
باطنه ، أو ذاته المغلقة عليه ، ولكنها نتاج واقع خارجي خصب زاخر  
بالأحداث والأفعال والأقوال . وهنا يجد الفنان نفسه في توتر واختلال اتزان  
نتيجة إنفعاله بالواقع الخارجي ، فيعبر عما انفعّل له تعبيراً موسيقياً أو أدبياً  
أو شعرياً أو على هيئة رسم أو صورة أو تحت حسب الإطار النوعي الذي اكتسب  
مضمونه من الخارج أيضاً على نحو ما بينا . والنص الذي ذكرناه عن شوبان  
مفيد هنا ، وهو ذلك النص الذي يقول فيه شوبان : أحس أني أنفعل لكل  
ما يقع في عالمنا - الناس والسياسة والأدب - فإن ذلك يجد منفذاً إلى الخارج في  
صورة موسيقية كل ما أجده بارزاً في هذه الحقبة يجب أن أعبر عنه تعبيراً

موسيقيا ، . وكتبر الشاعر كان يعبر عما الفعل به تعبيراً شعرياً ، وليوناردو الرسام والمصور كان يعبر عما الفعل به من الطبيعة والناس بالرسم والتصوير وهكذا .

ونود أن نؤكد ثالثاً أن صناعة الفنان ؛ أى تحقيقه لإبداعه الفنى ، يستعيد به الفنان النحن ، فيعاد إليه اثرانه . وأن هذه الصناعة تكون محدودة بإطار نوعى ، هو بدوره مكتسب فى مضمونه من الخارج هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فالإنتاج الفنى حيناً يكون بشعب حاجة استيعابية اجتماعية ، حيث تندفع جماهير المتذوقين فى التزود والإطلاع على تلك الأعمال الإبداعية ؛ فيروى ظمام ، وتشبع حاجة اجتماعية طامعا انتظروها كتاج تفاعل مكونات ثقافية أو اجتماعية أو اقتصادية أو تاريخية أو سياسية ، عاشت فى أحماق ثناياهم ، وقرقروا بطلا منتظرا يؤلف بين هذه التفاعلات فى إبداعات فنية ، فجاءهم الفنان العبقري وصاغ لهم ما يحتاجون إليه فى عمل استيعابى ، من خلال إطاره النوعى على حسب ما ذكرنا .

ولكن ما الذى نعنيه بما أكدناه أولاً وثانياً وثالثاً؟ إن ما نعنيه بالضبط هو تلاحم وتداخل الذات بالموضوع ، تشبع الداخل بالخارج ، واتحادهما مما بشكل يتعذر معه : فصل الذات عن الموضوع ، أو إبعاد الخارج عن الداخل أو هجر الشخصية عن المجتمع ، أو فصل المجتمع عن الذات المبدعة . وهو نفس القول الذى عنيناه حينما قلنا من قبل أن موقفنا الذاتى الموضوعى لا يعنى إضافة الذات إلى الموضوع ، أو الموضوع إلى الذات ، كما نضيف قطعة إلى قطعة ... إنه موقف تفاعل تام ، وإندماج كامل لا يعتريه أى انفصال أو تمزق .

والآن عل يستطيع موقفنا هذا أن يقدم لنا نفسها كاملا شاملا لعملية



الإبداع الفني ؟ وهل يستطيع أن يتنجع فيما فشلت فيه النظريات الأربع السابقة ؟ إن الأمر لن يكون واضحا تماما إلا بعد أن نجيب عن موقفنا ذلك على الأسئلة الأربعة التي فشلت النظريات المفسرة للإبداع الفني في الإجابة عليها إما كلها وإما بعضها . فإذا استطاعت إجابتنا - من موقفنا - أن نتناول بوضوح وتماسك فسقى كل جزئيات تلك الأسئلة الآتية وأن تجيب عليها ؛ فلقد نجحت إذن فيما فشلت فيه النظريات الآتية .

إن السؤال الأول الذي وجهناه سابقا ، ونعيد توجيهه الآن لكي نجيب عليه طبقا لموقفنا الخاص بدور حول منبع الإبداع الفني وصيغته : ما هو منبع الإبداع الفني ، أو من أين تأتي للفنان المبدع صور إبداعاته الفنية ؟ إن حصيلة إجابات النظريات السابقة على هذا السؤال تأدينا منها إلى : رفض كامل لإجابة نظرية الإلهام أو المبقرة . ونقص في إجابة أنصار النظرية العقلية من حيث أنها أهملت مسألة أصل الأفكار ؛ أى مسألة من أين تأتي للعقل أفكاره . ولقد لإجابة النظرية السوسولوجية من حيث تحدثهم عن خرافسة أو برم اللاشعور الجمعي أو العقل الجمعي . ورفض لإجابة للنظرية السيكولوجية من حيث أنهارات منبع الإبداع الفني في جانب حالك من الإنسان هو اللاشعور الشخصي عند فرويد واللاشعور الجمعي عند يونج . علاوة على أننا وجدنا أن اللاشعور - شخصيا كان أم جماعيا - ليس أكثر من وهم أو فرضية خيالية لا سند لها من واقع أو علم . أما إجابتنا نحن على نفس هذا السؤال فهي :

إن منبع الإبداع الفني هو شخصية الفنان ككل وكوحدة دينامية متفاعلة مع بيئة ذات أبعاد اجتماعية وتاريخية ؛ فخصية الفنان ذات الخلقية الاجتماعية والتاريخية هي التي ينبع عنها الإبداع الفني . ولقد بينا من قبل أن تلك الشخصية

تحمي عقلا يكتسب إطاره الفني من حيث المضمون من الخارج ، ونفسا تفعل وتتوتر بأحداث وأقوال ووقائع خارجية ، وحواس تساعد عقل الفنان على اكتساب مضمون إطاره من جهة ، وعلى تنفيذ إبداعاته في حدود إطاره المكتسب من جهة أخرى . بشرط أن تعلم أن بين عقل ونفس وحواس الفنان وبين بيئة ومجموعة تفاعل دينامي لا يتفصل ، ولا يمكن بسره أو قسوته أو تجزئته .

وحينما نحدد منبع الإبداع الفني على هذا النحو ، فإننا نعني في الوقت نفسه أن هذا المنبع ليس هو الوحد أو القوى الإلهية أو الأسطورية كما قررت ذلك نظرية الإلهام أو العبقرية ، وليس هو العقل المخلق على ذاته الذي لا يتفاعل مع النفس والحواس والخارج كما قررت ذلك النظرية العقلية ، وليس هو العقل الجمعي أو اللاشعور الجمعي كما قررت ذلك النظرية الاجتماعية والذي رأينا أنها ليست أكثر من مجرد وهم لا سند لها من واقع أو علم ، وليس هو اللاشعور الشخصي أو الجمعي كما ذهب إلى ذلك فرويد ويونج . إن منبع الإبداع الفني عندنا ليس هذا ولا ذاك ، وإنما شخصية الفنان ككل متفاعل ، ووحدة لا إنقسام فيها ولا إنقسام ، بشرط ألا تغفل الأبعاد التاريخية والاجتماعية للشخصية ، فحينئذ لا يكون عقل تلك الشخصية منعزلا في برج ذاتي ، مغلقا على نفسه دائرته ، مستقلا عن وجدان الفنان وحواسه وهاله ، ولا تكون نفس الفنان أيضا منفصلة بذاتها ، متخفية في جيشان باطني ، يدور في جانب مظلم خالك : هو مرة لا شعور شخصي ، وأخرى لا شعور جمعي وغير ذلك من الأقوال التي لا تستند إلى علم أو واقع ، ولا تكون حواس الفنان ، متدفعة في آلية خالصة ، تعمل في خواء ، وتصنع في تخبط ، لا يضاه بتور عقل استمد مضمون إطاره من الخارج ، ولا تكسى بألوان النفس انقلبت بوقائع وأحداث

وظواهر خارجية ، ولا تخضع لإمكانات تشكيلات أو تطويعات المادة في إبداع فنى .

والسؤال التالى الذى وجهناه إلى النظريات السابقة ، ونوجهه الآن بنصه إلى موقفنا الخاص هو : ما هى علة الإبداع الفنى ؟ ولقد رأينا أن نقدنا لإجابات النظريات السابقة على هذا السؤال قد انتهى إلى : رفض لإجابة نظرية الإلهام أو العبقرية . ونقص فى إجابة النظرية العقلية ، ونقص النظرية السوسيولوجية ، ورفض لإجابة فرويد وبيونج . أما اجابتنا نحن على نفس هذا السؤال فهو : -

إن علة الإبداع الفنى تكن فى - نظرنا ومن موقفنا - أن الفنان يعانى انفعالا أو توترا إزاء أحداث أو وقائع أو ظواهر اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو معاهد جمالية أو أعمال فنية أو كتابات أو أقوال تدور حول تلك الأحداث أو الوقائع أو الظواهر أو المعاهد أو الأعمال ، شير نفسه وتوتر وجدانه ، وتكون هى السبب أو العلة فى دفعه إلى الإبداع الفنى ، وفقا لإطاره الذى اكتسب مضمونه من قبل . ويجب ان نلاحظ هنا أن توتر الفنان وانفعاله - علة الإبداع الفنى عند الفنان - يختلف عن توتر وانفعال الإنسان العادى ، ففى الحالة الأولى يؤدى التوتر أو الانفعال إلى الإبداع ويكون سببه وعلة ، وفى الحالة الثانية يمر التوتر أو الانفعال دون ما إبداع ما . والسبب هو وجود الإطار القوى عند الأول ، وعدم وجوده ، أو وجوده بصورة ضئيلة غير فاضحة عند الثانى . وهنا يكتفى الثانى إما بتذوق إبداع الأول وإما بإظهار الله أو سروره أو التعبير عن إنفعاليته فى صورة أقوال أو أفعال لا ترقى إلى درجة الإبداع .

ها هنا نفهم أن علة الابداع لا يمكن أن تكمن في سبب أسطوري خفي أو غيبي ، يفرض من كل ملاحظة ، ويهرب من كل تجربة ، كما ذهبت إلى ذلك نظرية الالهام أو العبقرية . ولا يمكن أن تكمن في إحساس العلة مثل وجود مشكلة تتطلب حلا ، مع القول بأن هذا الاحساس وذاك الحل يكونان داخل العقل لا خارجه ، كما رأت ذلك النظرية العقلية ؛ فليس ثمة حوار عقلي يحدث ، يكون هو العلة والمعلول معا ، هو الدافع وهو الابداع في نفس الوقت ، هو الاحساس بمشكلة وهو الحل في الآن نفسه . كما أن تلك العلة لا يمكن أن تكمن في المجتمع ، بحيث يكون المجتمع هو المبدع وعلة الابداع وموضوع الابداع في نفس الوقت كما تصورت ذلك للنظرية الموسيولوجية ، إن علة الابداع الفني سؤال يجب ألا يوجه إلى المجتمع وإنما يوجه إلى شخصية فردية محملة بآثار النحر ، وعاصلة على إطار نوعي خاص بها ، تتوتر وتفقد اتزانها ؛ لسبب خارجي ، فيدفعها ذلك التوتر وفقدانها للاتزان ، إلى الابداع في نطاق محدد . وإذا فهمنا ذلك فهمنا في نفس الوقت كيف كانت إجابة أنصار النظرية الاجتماعية عامة غريبة محملة ، غامضة غير واضحة ، علامية غير دقيقة . كما أن علة الابداع الفني لا يمكن أن تكمن في ضغط مركب أو ديب على الفنان من جهة ، وفي ضغط الواقع الخارجي عليه من جهة أخرى ، مما يدفع الفنان إلى أن يجد في الفن وسيلة لاشباع رغباته الخيالية ، كما ذهب إلى ذلك فرويد إذ يحق لنا أن نسأل فرويد هنا لماذا ضغط مركب أوديب بالذات ؟ ولماذا يضغط الواقع الخارجي على الفنان كقوة مضادة لضغط مركب أوديب وحده ؟ وكيف أثبت فرويد ذلك ؟ ألا يوجد في الواقع الخارجي أيضا مشاكل أو ظواهر أو نظم اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية أو فنية أو طبيعية قد تثير إنفعال الفنان ، وتكون السبب في توتره وإنفعاله وبالتالي في دفعه إلى الابداع الفني ؟ والألمع أن يوجد



مركب آخر يستعمل في الضغط غير مركب أوديب؟ ثم هل يوجد مركب أوديب فعلا؟ ثم لماذا لا يكون إبداع الفنان غير ناجم عن ضغط مركب أوديب على الفنان وعن ضغط مضاد من الواقع عليه؟ وما المانع في أن تكون علة الإبداع الفني معبرة عن حاجة إجتماعية أو تاريخية أو اقتصادية أو سياسية... الخ، فيتقدم الفنان بإطاره النوعي الخاص به، بعد أن يفقد انراقه بسبب انفعاله وتوتره إلى تقديم هذه الحاجة في شكل إبداع استيطيقي؟

كما أن علة الإبداع الفني لا يمكن أن تكمن أيضا في تقلقل اللاشعور الجمعي، وفي فترات الأزمات الاجتماعية بالذات، كما ذهب إلى ذلك يونج. ذلك لأن فكرة لا شعور جمعي هي فكرة وهمية أو خرافية لا وجود لها كما أسلفنا القول. ثم لما أن نسال هواج أيضا ولماذا في فترات الأزمات الاجتماعية بالذات؟ ألا يمكن أن يبدع الفنان في فترات الاستقرار النفسي؟ ألسنا نجد كثيرا من الإبداعات قد تم تحقيقها في فترات أبعد ما تكون عن القلقات والأزمات الاجتماعية؟

يبقى بعد ذلك تفسيرنا صامدا إزاء هذا كله، وهو أن الفنان، وهو حسب رأينا شخصية متكاملة ذات أبعاد اجتماعية وتاريخية وذات إطار نوعي تم اكتساب مضمونه من الخارج، يثيره الواقع الخارجي بكل ما فيه من ظواهر ووقائع ونظم وأحداث: قد تثيره فكرة أو لوحة أو قصة أو لحنا أو نحتا أو مقالة أو شعرا، وقد يثيره حدث تاريخي أو فعل سياسي أو خلل اقتصادي أو حمل حربي، وقد يثيره منظر طبيعي أو تكوين صناعي أو اختراع علمي، وقد تثيره ظاهرة دينية أو دعوة قومية أو فكريا مستوردا أو نظرية جديدة. وقد تثيره عاطفة حب لام أو لوالد أو لابن أو لحبيبة أو زوجة أو وطن...

إن كل ذلك وغيره مما يرى أو يسمع أو يقرأ ، أو يحدث أو يتم أو يتخير ... الخ يؤثر في الفنان المبدع ، فينقل ويتوتر ويفقد إترانه ، ويكون ذلك سببا أو علة تدفعه إلى الإبداع ، في نطاق محدد ، وهو نطاق إطراره النوعي الخاص به .

أما السؤال الثالث الذي وجهناه إلى النظريات الآتية ونوجهه الآن إلى موقفنا الخاص ليجيب عليه فهو : كيف تحدث عملية الإبداع الفني ؟ لقد انتهى قدنا لأجابات النظريات السابقة على هذا السؤال إلى أن جميع هذه النظريات قد فشلت في بيان كيفية حدوث عملية الإبداع الفني من ألفها إلى يائها : فلقد اقتصرت نظرية الإلهام أو العبقرية على وصف لحظات الإلهام المفاجئة وصفا أسطوريا خرافيا ، وأهملت تماما وصف أى لحظات أخرى هي لحظات ما قبل الإلهام وما بعده . كذلك أهملت النظرية العقلية مسألة أصل الأفكار الإبداعية ، ولم تحدث عن وصف لحظات ما بعد الإلهام من أداء أو تنفيذ . أما النظرية الاجتماعية فكان وصفها قاصرا : فهي لم تبين كيفية صدور الفكر الإبداعي عن عقل جمعي أو لا شعور جمعي - إذا كان لهما وجود - كما أنها أغفلت وهي تصف لحظات الأداء أو التنفيذ ، تنوعات الفنون واختلافها من فنان إلى آخر ، فجاء وصفها لهذه اللحظات عاما غير محدد ، وغير دقيق ، أما النظرية السيكلوجية فلقد اقتصرَت في وصفها لعملية الإبداع وحدوثه على فكرة التماسي ( فرويد ) وهو إنسحاب اليبود وإرغامه إلى الذات والاعتماد على الانبساط والحدس ( يونج ) مع ما في قولهما هذا من قصور وجهنا إليه النقد المناسب ، وذلك بالإضافة إلى أنهم لم يتحدثوا إطلاقا عن وصف لعنصر الأداء أو التنفيذ .

فشلت إذن النظريات الأربع في تقديم إجابة كاملة شاملة على سؤالاتنا

المطروح : كيف تحدث عملية الابداع الفنى ؟ أما إجابتنا نحن ومن موقفنا الخاص على نفس هذا السؤال فهو :

إن الفنان يعانى قبل الوصول إلى لحظات الالهام ، من مجهود متواصل ومنظم ، يذله في سبيل اكتساب مضمون إطاره . وربما بدأ هذا المجهود في سنه حياته الأولى .. إنه يشاهد ويلاحظ بتوجيه خاص ، ويدرس ويقرأ ويطلع ، ويسمع ويرى ويتذوق بأبعاد متعددة ، لا يفتن إليها الرجل العادى ، وهو كئيبا عما يشعرون : فيكتب ويصوق .. أو يرسم ويطنس طارئيه .. أو يقيم شكلا ويهدده .. أو لحنا ويغنيه ... وهكذا . ومرة تلو أخرى يرسم إطارا معين لذاته ، ويتفوق هذا الإطار على غيره ، حتى تصبح سائر الأطر خاضعة إليه ، وموجهة نحو خدمته . والفنان حينما يكتب مضمون إطاره ، على هذا النحو ، فإنه لا يكتبه بالعقل وحده ، أو من داخل العقل وحسب ، إنه يكتبه من الخارج بمساعدة الخواص : فالعين هي التي ترى أو تقرأ ، والأذن هي التي تسمع ، واليد هي التي تلمس ... وهكذا ، فهي إذن التي تقدم المادة إلى العقل ، أو الاحساسات له ، ولولا ما أصبح خارجيا غاليا من أى محتوى أو مضمون ، لوفى نفس الوقت فإن العقل هو الذى يوجه العين أو الأذن أو اليد إلى هذا الذى تقرأ وهذا الذى تدع ، إلى هذا الذى تسمع بإرهاق ومن عدة أبعاد وهذا الذى تنقل ، إلى هذا العمل أو ذاك .. حسب ما يرتأيه في خدمة اكتساب مضمون إطاره . والعقل أيضا هو الذى يحدد الاتجاه ، وينزع الأبعاد ، ويفكر في الأسلوب ، أو في المنهج ، أو في التناقض أو في غيها من عناصر يراها ضرورية في اكتساب مضمون إطاره . والعقل هو الذى يهتم من العمل الفنى بخواص وأسس وأبعاد قد لا تهتم عقل الرجل العادى ، ولا شك أن نفس الفنان في نغمه الوقت الذى يحس محسوساته ويفكر فيها - تنقل بهذا

كله : فتتخف من هذا العمل أو ذاك موقف الرفض أو القبول ، الاستحسان أو الاستمجان ، الميل إليه أو النفور منه ، الرضا أو عدم الرضا ، السرور أو الحزن ... وهكذا ، وما نريد أن نؤكد هنا هو أن النفس لا تعمل في واد ، بينما يعمل العقل في واد ثان ، وتعمل الحواس في واد ثالث .. فكل فكرة تشير النفس قائل عن طريق الحواس ، أو كان قد تم اكتسابها بواسطة الحواس من قبل ، وانفعال النفس يشير الفكر بدوره ، ويدفع الحواس أو يغير من معالم الجسم ، وحينما تعمل حاسة يتوأكب مع عملها هذا فكر ووجدان ، فهذا الذي يشاهد بعينه عملا فنيا ، يتفعل معه بوجدانه ، ويفكر فيه بعقله من عدة أبعاد فكرية في نفس الوقت .

إن شخصية الفنان إذن شخصية كلية متفاعلة ، وأصل فكرها وانفعالها وإحساساتها هو الواقع الخارجي ذو الأبعاد التاريخية والاجتماعية . وذلك الشخصية الكلية المتفاعلة مع ذاتها ومع خارجها في نفس الوقت تحتاج إلى جهد كبير ، ودراسة معمقة ، ومراتب مستمرة في سبيل اكتساب مضمون الاطار الخاص بها ، فإذا دارسنا هذا الاطار ، استمطاع الفنان أن يبدع ويتبع في حدود ذلك الاطار ووفقه .

وحينما يكتسب الفنان مضمون إطاره النوعي ، ويرسخ لديه على النحو الذي ينبغي ، والذي قد يمتدح إلى أعراض طويلة من الجهد والدراسة والمران ، تشير بعض الأحداث أو الظواهر أو الرغبات التي تحدث في عالمه في كل يوم .. فينفعل ، ويثور نتيجة انفعاله ، ويفقد إنزائه بسبب تواتره ، وهنا يدفع نحو تحقيق إبداع الفنى ، لعل هذا الإبداع يحقق له استعادة النحن ، واستعادة توازنه ، ويزيل تواتره واستعائه . وينبغي أن نلاحظ - قبل أن



فمنه نرى وصفا للحظات الإلهام ثم نرى الأداء والتنفيذ - أن الانفعال يختلف من فنان لآخر ، من فترة إلى أخرى عند الفنان الواحد ، حسب اختلاف التجارب والتأثير ، بحيث يمكننا أن نتحدث عن انفعال سطحي وآخر عميق ، أو عن انفعال بالغ وآخر ضئيل . ولما كان التوتر ناجما عن الانفعال ، فيوجد أيضا التوتر سطحي وآخر عميق ، أو توتر بالغ وآخر ضئيل . كذلك يوجد اختلال اتزان بسيط وآخر عميق ، أو اختلال اتزان بالغ وآخر ضئيل ، باعتبار أن اختلال الاتزان ناجم عن الانفعال والتوتر . ويكفى أن نذكر الآن أن اختلال الاتزان العميق والبالغ قد يؤدي إلى صعوبة عودة الاتزان إلى شخصية الفنان ، أو تأخر هذه العودة لفترة طويلة من الزمان في بعض الأحيان .

يؤدي الانفعال إلى التوتر ، والتوتر إلى اختلال الاتزان ، ويؤدي اختلال الاتزان إلى محاولة إعادته ، أو إلى تخفيض التوتر والاختلال ، فبالتالي ، ما هنا جهد الفنان نفسه من قوفا - لاستعادة توازنه واستعادة النحن - إلى أن يدع إبداعا فنيا ما ، لكن هذا الإبداع لا يمكن أن يتحقق إلا بمرور لحظات أخرى تسمى بلحظات الإلهام ... ما هنا جهد الفنان وقد اعتمدته التجربة عسرا ، وانفعل بها أيضا انفعال ، فأصابه خلل اتزان ظاهر ، يحاول أن يجد فكرة جديدة ، هي في الوقت نفسه إبداعا جديدا ، فيجهد فكري ، ويعمل حوله ، فترة قد تطول أو تقصر ، ولما كفها على أية حال مشوبة بانفعال وتوتر واختلال اتزان وتفكير عميق وقد تخرج له نتيجة تفكيره الطويل عدة إلهامات يختار من بينها إلهاما ، يوافق إليه ، ويحبب به ، وقد يخرج له إلهاما واحدا يراه رفقا ، ومعبرا عن ما يظلم ويتمناه ، وهذه الإلهامات كلها تكون بمثابة أمثال جديدة تقدم حلا لمشكلة ، أو رأيا في مسألة ، أو تعبيرا لظاهرة ، أو

تجسيدها لفكرة ، أو تشكيلا لخطوة ، أو لحنا لمعنى ، أو صورا ~~لفكرة~~ ~~تقبل~~ ...  
وهكذا . وكون هذه الأفكار جديدة لا يعنى أنها حرة تماما ، أو غير مقيدة بقيود  
أو لا مشروطة تماما ؛ إن هذه الأفكار الجديدة تكون مشروطة بإطار الفنان ،  
ومقيدة بنوعية هذا الإطار .

نعم قد لا يوفق الفنان في الحين في الحصول على الإلهام ما . . وقد يترك  
ظاهريا . ما اتفعل به وفكر فيه ، وقد يظن أن تركه هذا أصبح نهائيا ، بل  
قد يتوجه إلى نوع آخر من النشاط العادى أو الفنى ، ولكن الحقيقة أن انفعاله  
وتوتره واختلال اتزانه السابق ، لا زال موجودا بداخله ، وفكره لا زال يعمل  
بصورة قد لا يشعر بها هو ، أو قد يشعر بها ، ولكنه يبدى نفوره من تفكيره ،  
ظنا أنه يعدم جدواه . ما هذا وعلى حين غرة ، يأتيه الإلهام المناسب ، كأنه  
مفاجيء ، وكأنه فوري ، وكأنه وليد لحظة خاطفة بارقة ، لا مقدمات له  
ولا خلفيات . ولو فكر قليلا في إلهامه الذى قد يستحوذ على الأنا بقرعة . ثم  
أن عارآه مما جال لم يكن لإنتاج تفكير طويل ، واختلال اتزان عميق ، وأن  
ما وجدته خاطفا ليس إلا ثمرة رأسمان تجمع لديه تدريجيا ، وأن ما اعتقده  
فوريا ليس إلا وليد مقدمات بطيئة سابقة . هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن  
إلهامات الفنان لا تكون أبدا مفاجئة وفورية وخاطفة بدون مقدمات وحسب  
بل إنها تكون محدودة بمحدود إطاره النوعى الخاص ، ومتوقفة عليه ، ومشروطة  
به ، فالإلهامات الشعراء غير إلهامات المصورين ، وإلهامات الموسيقيين غير  
إلهامات النحاة ، فالموسيقى الملهم يسمع إلهامه في أنغام وألحان ، بينما  
يرى المصور إلهامه في صور وأشكال ... وهكذا .

ولقد أن نؤكد هنا أن نشاط الفن - إن الهادف إلى خنض التوتر وإعادة

الإنزان وإتساج الإبداع في نهاية الأمر يكون مدفوعا بضغط جهاز أشد اتساعا من شخصية الفنان وهو جهاز النحن ، ذلك لأن اختلال انزان شخصية الفنان ككل ، واندفاعه إلى تحصيل إنزان جديد يعني اختلال الصلة بينه وبين النحن ، واندفاعه في نفس الوقت إلى إعادة الصلة على أسس جديدة مبتكرة ، يبدو فيها آثار تجريته عن طريق الاطار . ومن هنا كان العمل الفني دائما وموضوعيا ، أو فرديا واجتماعيا في وقت واحد . فهو تنظيم لتجارب فردية في سياق إطار يكسب مضمونه من المجتمع .

ونود أن نؤكد أيضا أن هذا الاطار النوعي الخاص بالفنان ، يعانى هو الآخر - وهو بإزاء إبداع ما - من بعض التغيير ، بحيث يمكن أن نقول أن فعل الإبداع يعتبر - من وجه ما - إعادة تنظيم الاطار بعد أن تسربت إليه تجربة جديدة . ومعنى هذا أن الفنان وهو يبدع في حدود الاطار ، الذى اكتسب مضمونه من الخارج ، وأصبح راسخا لديه ، أثره باستمرار تجربة جديدة ، وانيره دائما لمحات منكيره في إبداع جديد .

والمهم الآن هو وصف لحظات ما بعد الإلهام : هذا فنان حصل على الإلهام ما ، فهل يحس الإلهام فى ذاته ، ويخلق عليه فكرة ووجدانه ؟ إن لو فعل ذلك لما استعاد توازنه ، ولما استعاد النهر ، والتالى ، ولظل الإلهام يدور فى دائرة الذات وحدها . كما ذكرت ذلك نظرية الإلهام أو العبقرية والنظرية العقلية والنظرية السيكلوجية . يدرك الفنان إذن أن عليه أن يقبل على مرحلة أخرى هى مرحلة الآداء أو التنفيذ أى مرحلة تحقيق الإلهام أو صنعه أو تنفيذه . وهو يعلم أنه لى يقبل على مرحلة التحقيق أو الصنع أو التنفيذ ، لا بد له أن يستخدم حواسه من جهة ، وأن يستخدم مادة يشكل فيها الإلهام من جهة ثانية ،

وأن تكون الحواس المستعمدة والمادة اللازمة محددة بمحدود إطاره الذرى من جهة ثالثة . بمعنى أن إطاره النوعى يتطلب حواسا محددة ومواد معينة ممكنة من أن ينفذ الإلهام أو يحققه فى الخارج . وعلى هذا النحو يبدأ الفنان لحظات الأداء أو التنفيذ ؛ فعين يسيطر عليه إلهامه ؛ يتدفع لصاله كي يتحرك أو يتحدث ، وتدفع يده كي تكتب أو ترسم أو تصور أو تنحت ... الخ . ويتدفع جسمه كي يتحرك رقصا أو باليهيا .. الخ ؛ الكلمات تسمع أو تقرأ والأعمال والحركات ترى أو تشاهد .

إلا أنه كثيرا ما يدرك الفنان - أثناء تنفيذه لإلهامه - أن كتاباته أو أشكاله أو حركاته ليست بالمستوى أو الشكل أو الأسلوب المطلوب فيضيف أو ي حذف ويقدم أو يؤخر ، ويعدل أو يغير ، حتى يكون إبداعه الناتج موافقا لإلهامه . وكثيرا ما يلاحظ الفنان أن المادة لا تطاوعه على تنفيذ فكرته ، أو إخراج إلهامه ... ما هنا يلجأ إلى تنظيم الداخل بناء على الخارج ، أى يعدل فكرته ، كي تصبح بشكل يمكن تنفيذه بواسطة مادة معينة - لكنه فى كل الحالات لا يمكن أن يزول اختلال الفنان أو يلاشى توتره ، إلا إذا حقق إلهامه ، ولفظ فكرته ، وأنتج إبداعه بصورة تحقق له رضاؤه عنها ، ومراقبته عليها . وفى سعادته لتكون أكبر وأشمل حين يشاركه المذوقون ، فى تفهم إبداعه ، وتذوقه لعمله . إذ يشعر حينئذ أن الفهم تشاركه ، وأن تم له استعادة الفهم ، الذى كان قد قطع اتصاله به أثناء توتره والفعال واختلال اتزانته .

نحن هنا - وطبقا لموقفنا - أمام وصف كامل وشامل لعملية الإبداع الفنى من القها إلى بانها : أعنى أمام وصف يبدأ من لحظات أو فترات ما قبل الإلهام ، وينتقل إلى وصف لحظات الإلهام ، ثم ينتقل إلى وصف لحظات ما بعد



الإلهام ، مؤكداً أن كل فنان يختلف في إبداعه الفني حسب فوعية إطاره ، وهو التأكيد الذي لم تستطع النظرية الاجتماعية أن تقيمه أو توضحه ، رغم اهتمامها الكامل بعنصر الأداء أو التنفيذ .

يبقى أمامنا السؤال الرابع والآخر ، والذي وجهناه إلى النظريات السابقة ولنعيد توجيهه الآن بنصه إلى موقفنا الخاص كي يجيب عليه وهو : وكيف تخرجت الإبداعات ، وتحققت في إبداع فني ملوس ؟ وما هو دور العمل ، وما يصاحبه من أداء أو تنفيذ يتطلب وجود مادة تشكل فيها تلك الإبداعات ؟ لقد بينا من قبل أهمية هذا السؤال ، وضرورة أن تجيب عليه كل نظرية تصدى لفهم وير ووصف عملية الإبداع الفني ؛ ذلك لأننا لا يمكن أن نقرر أن إبداعاً ما قد تحقق ، أو أن عملاً فنياً ما قد تم ، دون أن نرى بالفعل أو نسمع تحققه أو تنفيذه في مادة ما ، وهذا التحقق وذاك التنفيذ يشطلبان وجود فنان يشتمع بمحواس دقيقة ، ووجود مادة يشكل فيها فنه ، ووجود عمل يمارسه الفنان أثناء الأداء أو التنفيذ أو التشكيل . والحق أن أي نظرة ترمى فصر عملية الإبداع الفني على الإلهام وحده ، أو الفكر المطلق على ذاته وحسب ، أو اللاشعور الباطني فقط ، إنما هي نظرة قاصرة ، تنامي عن عنصر لا يد من وجوده وتوافره ، وة خافل عن ركن جوهرى ، لولاه ما تمت عملية الإبداع ، وبدونه ما استطعنا أن نقرر أن ثمة إبداع قد حدث . وبديهي أننا إذا اقتصرنا على الجانب الداخلي وحده - من إلهام وفكر ولا شعور - فإننا لن نستطيع أن نقرر أن هذا فنان أم لا ، أو أن نقرر أن هذا الفنان يتمايز عن قطيع الناس ، أو أنه يختلف عن هذا العبقرى أو ذاك ، أو حتى أنه يختلف في أسلوبه وطريقته عن فنان آخر من جيل سابق عليه أو معاصره ، أو أنه ينتمى إلى هذه المدرسة الفنية أو تلك إذ ما هو عكنا الذي نقتد إليه وقد أغفلنا عنصر التنفيذ أو الأداء وما يتطلبه من

مادة وعمل - في هذا التقرير أو ذاك ؟

ثم السنا نرى في كل يوم ما لا حصر له من الإبداعات الفنية ، ألا نسمع أحياناً وأشعاراً وأنجالاً ونثراً ، ألا نشاهد صوراً ونسكيات ورسومًا ، ألا نقرأ قصصاً ومسرحيات وروايات وأشعاراً ، ألا نرى الباليه والرقص والأوبرا ... الخ ؟ إن معنى هذا ببساطة كلمة ، أن هناك دائماً تنفيذ أو أداء ، يتطلب عملاً ، ومادة ، وفناناً حاصلًا على إطار قوعى خاص به .

ضف إلى ذلك أن عدم تحقق الإبداع الفنى فى الخارج ، أى فى عمل فنى ملموس ، ومجسد فى مادة معينة ، لا يحقق للفنان خفض قوته ، ولا يعيد إليه إزائه واستمادة النحن . وسيظل « متوقفاً » فقد الانسراح ، طالما أن فكره أو إلهامه أو إبداعه لا زال محصوراً فى داخله : فذكره أو لاشعوره أو إلهامه وحسب .

لقد انتهى تقدمنا للنظريات السابقة إلى أن نظرية الإلهام أو العبقرية والنظرية العقلية ، والنظرية السيكلوجية لم تقرر من قريب أو من بعيد ، ولم تصف بأى صورة من الصور عنصر التنفيذ أو الأداء ، ودور المادة ، وضرورة العمل وأن النظرية الاجتماعية رغم تأكيدها وإصرارها على هذا العنصر ، وبيانها لأهميته وضرورته ، إلا أنها لم تستطع - بسبب بعض أوجه النقص التى شابها وتعلقها بوم العقل الجمسى أو اللاشعور الجمعى ، وعدم دقتها ، وعموميتها التى أغفلت فيها التمييز بدقة بين الفنان المبدع وبين المجتمع - أن تبين كيف يختلف الفنان المبدع عن قطيع الناس ، وكيف يتميز عن غيره من العباقرة الفنانين وكيف تختلف الفنون ذاتها وتمايز ، ومماذا يبدع هذا الفنان رسماً ، ويبدع الآخر نحتاً ، والثالث شعراً ، والرابع لحناً ... وهكذا .

ان النظرية الاجتماعية كانت محتاجة في نظرنا إلى بعض التعديل كي تصبح قادرة على إعطاء تفسير كامل ووعف شامل لعملية الإبداع الفني فهي كانت محتاجة إلى :-

١ - الاعتراف بفردية الفنان ، وبشخصيته المميزة عن غيره من البشر ، فضلاً عن غيره من الفنانين . وحيث أنها لم تعترف بهذا ، بل تمسكت بأن يكون المجتمع هو المبدع وموضوع الإبداع مما يلا أدنى تمايز أو تفاوت ، فقد فشلت في إعطائنا تفسيراً دقيقاً يحدد دور الفنان الفرد من جهة ودور مجتمعه من جهة أخرى ، وفشلت بالتالي في بيان تمايز الفنان عن غيره من الفنانين . وألغت دور مثله ووجدانه وخواصه التي تميزه ككثير غيره ، مما قادها إلى الغموس والاتحد والابتعاد عن الحقيقة .

٢ - وكانت محتاجة ثانياً إلى إلغاء ما أسمته بالعقل الجمعي أو اللاشعور الجمعي . ولقد تبينا من نقدنا السابق ، أن العقل الجمعي ليس إلا وهماً من الأوهام ، وفرضية خاطئة ، لم تثبت الوقائع صدقها ، وأن اللاشعور الجمعي لا يقل عن العقل الجمعي خرافية ووعبة . وأتينا لا نعلم ولا يعلم الاجتماعيون أنفسهم كيف يعمل هذا العقل وما هي طبيعته ، وخواصه . وكيف يبدع في نطاق معين . ولقد ذكر الاجتماعيون أن العقل الجمعي يوجد لدى جميع الأبراد وأن اللاشعور الجمعي ينحدر من السلف إلى الخلف أي يوجد لدى جميع جموع الأجيال . وهذا القول ذاته كان مدعاة لنقد آخر للنظرية الاجتماعية ، إذ ما الذي يميز الفنان المبدع عن سائر الناس وعم حاصلون مثله على عقل جمعي أو لا شعور جمعي ، وليست له أدنى سمات تميزه عن غيره ؟ ولو كانت النظرية الاجتماعية قد قررت أن العقل فردي ، وأنه يكتسب أفكاره من الخارج ،

وأنه مشبع بالخلفية الاجتماعية والتاريخية . لسكان أكثر إنساقا مع موقفها .  
وأكثر وضوحا في منهجها ، وأكثر دقة وتحديدًا في اقوالها .

٣ - وكانت النظرية الاجتماعية محتاجة ثالثًا إلى إدخال فكرة الاطار ،  
ذلك أن التسليم بفكرة الاطار ، جنبًا إلى جنب مع ما سبق ذكره في البندين  
الأول والثاني ، يؤدي إلى تقديم نفسه متعمق لصاير تقنون ، وانتهاء الفنان إلى  
فن معين دون آخر . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإن فكرة الاطار  
يمكن أن تتواءم مع طبيعة النظرية الاجتماعية ، خصوصًا إذا علمنا  
أن منضمون الاطار يكتبون عن الخارج ، أي عن الواقع الاجتماعي والتاريخي  
وأن مادته مستقاة كلها من ذلك الواقع الخارجي من طريق الخواص .

أما وأن النظرية الاجتماعية قد غفلت عن هذا كله ، أو على نحو أدق ،  
تبيينه ، فلقد فشلت هي الأخيرة في تقديم إجابة واضحة ودقيقة على سؤالات  
الطرح حاليا ، خصوصًا ما يتعلق منه باتجاه الفنان إلى فن معين دون آخر .  
واقصد عرفنا آنفا أن النظريات الأخرى قد أهملت تمامًا الإجابة على هذا السؤال  
ويبقى الدور الآن على موقفنا الخاص كي يقدم إجابته ورأيه .

نحن نرى أن الإلهامات لا بد أن تتحقق في إبداعات فنية ملوثة ، وأن  
الأفكار الإبداعية لا بد أن تتشكل في أعمال غنية بحسوسة ، وأن هذا التحقق ،  
وذاك التشكل يشيحا للتمسك أن يخفض من توتره ، وأن يستعيد  
اتزانه ، فيستعيد النحن . كما نرى أن الإبداعات الفنية لا يمكن أي تبقى أسيرة  
الفكر ، أو حيصة الوجدان ، وإنما لا يمكن أن تظل مجرد إلهامات حائرة في  
الباطن ، تدور مع ذاتها ، لا تسكاد نجد لها مخرجًا أو منفذًا . ونحن على يقين  
كامل من أن حواسنا تطلعنا في كل يوم ، على ما لا يحصره من الأعمال الفنية ،



المتحققة في كيانات ومواد تقراً أو مشاهدة أو تسمع ، وهذا اليقين ذاته يقودنا إلى إستنتاج ضرورة وجود فنان ، قام بعمل أو أداء ، فشكل أو جسد مادة لفكرة هنت له ، أو لإلهام حصل عليه .

هناك إذن أعمال فنية متحققة في الخارج ، يلمسها كل من يريد ، ويحسها كل من يبغي . ولكن سؤالنا الآن هو : كيف تخرجت تلك الإبداعات وتحققت في أعمال فنية ملموسة ومحسوسة ؟ إن إجابتنا على هذا السؤال هي : أن الفنان ، الذي اكتسب مضمون إطاره النوعي من الخارج ، بشكل أصبح هذا الإطار منتظماً لديه ، يفعل ويتوتر إثر تجربة أو حدث أو ظاهرة خارجية فيؤدى توتره إلى اختلال اتزانه ، فيعمل فكره ووجدانه ، حتى يحصل أخيراً على فكرة جديدة ، أو على إلهام مبتكر . ولكنه يلاحظ أن توتره لم ينخفض . وأن توازنه لم يعاد إليه ، وأنه لم يستعيد النحن وهو يدرك أن استعادة النحن لا يمكن أن تتم إلا بمشاركة النحن له في إلهامه أو في فكرته الجديدة ، أى إلا بتجسيد إلهامه ، أو تشكيل فكرته في مادة ما ، يمكن أن يراها النحن أو يسمعها أو يقرأها ، وما هنا يلجأ الفنان إلى حواسه ، كي تنفذ له فكرته ، أو تحقق له إلهامه ، فتتجه تلك الحواس المتفاعلة تفاعلاً وظيفياً ودينامياً كلياً مع عقل ووجدان الفنان وعالمه الخارجى إلى مادة معينة ، أو عدة مواد محددة فتعمل عليها ، تشكيلاً وتطويراً ، حتى يتم تجسيد الفكرة ، أو تشكيل الإلهام .

هنا يلجأ النحات إلى إزميله وحجارته ، والرسام إلى فرشاته وألوانه ، والموسيقي إلى نوته وآلاته ، والشاعر والقصاص والروائي والمسرحي إلى قلبه وأوراقه ... الخ ، أى يلجأ الجميع إلى مواد تتفق مع طبيعة إبداعهم من جهة ، ومع طبيعة الاطار النوعي الخاص بكل فنان من جهة أخرى .

وانتوفا الآن قليلا عند علاقة الاطار بالمادة ، فالاطار بمحدد نوع المادة التي يتجه إليها الفنان فوراً لتجسيد إلهامه أو لتحقيق فكرته ، هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فإن مضمون الاطار ذاته يكون مكتوباً من قبل من المادة نفسها وعن طريق الخواص ، ففي قرات اكتساب مضمون الاطار ، يتجه فنان إلى الحجارة والأعمال الفنية في التحت ، بينما يتجه آخر إلى الكلمات المنطوقة أو المكتوبة ، وثالث إلى الآلات الموسيقية ، ورابع إلى الألوان ... الخ . نعم إن الفنان قد يدرس خصائص وتكوينات وإمكانات المادة ، وأن هذه الدراسة تؤدي به ، إلى فهم أكبر بعينه على إخضاعها لفنه ، ولكنه لا يتوقف عند حدود هذه الدراسة وحسب ، مع أهميتها لفنه ، بل يدرس أيضاً - من أجل اكتساب أفضل وأجود لمضمون إطاره - كيف توزعت هذه المواد في أعمال فنية ، ومعنى تكون محققة لتناسق أفضل ، وتناغم أجمل ؟ وفي أي الأحوال يكون استخدامها أيسر وأعظم ؟ وما هو أقصى عطاء يمكن أن تمنحه أو تعطيه ؟ وغير ذلك من الجوانب أو الأبعاد . ومعنى هذا ، أن الفنان لا يلجأ إلى الألوان باعتبارها مادة أولية وحسب ، بل يدرس خصائصها وامتزاجاتها وطبيعتها وأقصى ما يمكن أن تعطيه ، وأياً أكثر دلالة للتعبير عن معنى معين ، أو فكرة ، أو عاطفة ، أو أمل ، أو تمنى ، أو رغبة ، أو حزن ، أو سرور أو مجون ، أو قدسية ... الخ . وهو لا يلجأ إلى الحجارة من حيث هي كتلة صماء وحسب ، بل يدرس خطوطها وأعماقها وتكويناتها وطبيعتها ، وإمكانات كل نوع منها ودلالته وأقصى ما يمنحه ... الخ . وهو لا يلجأ إلى الكلمات من حيث أنها مجرد تجمع من الحروف الساكنة الصامتة ، بل يدرس تركيباتها المختلفة ، وأنواع البلاغة فيها وما يؤدي منها إلى جمال الأسلوب ، ورواق العبارة ، ودقة التعبير وخلق جو التأثير المناسب ... وهكذا . وقل مثل

ذلك بالنسبة إلى مواد جميع الفنون .

لكن الفنان لا يقتصر على دراسة مادته وحسب في طبيعتها الأولية أو في توظيفاتها في الأعمال الفنية المختلفة ، إنما يقوم أيضاً بالتحرر عليها : فتوفيق الحكم كثيراً ما كتب ومزق ، وليوناردو عافيتش كثيراً ما رسم وألقى ، وكتب الشاعر كثيراً ما دون وشطب ، وشوبان كثيراً ما تمرن وتدرّب .. وهكذا . ولم يكن ما مزقه أو ألغوه أو شطبه إلا من أجل المصير فقط . وكلما تدرّب الفنان على مادته .. وتمسّس عليها .. ومارسها عملياً ، كلما تمت بينه وبينها ألفة أكبر ، وكلما عايشها وعايشتها ، وكلما تفهمت المادة عن أسرارها وقدمتها إليه .. وهذا يؤدي بالتالي إلى انتظام الإطار ورسوخه عند الفنان في نهاية الأمر .

ودور المادة لا يقتصر عند هذا الحد ، إذ إن الفنان الذي سبق له - وهو يكتب مضمون إطاره - أن درس خواص وطبيعة وإمكانات مادته . وتمرن عملياً عليها ، ومارس ما لفته لديه ، مفهومة عنده ، وشاهد أو سمع أعمالاً فنية مجسدة في مادته الاليفة لديه ، يعود إليها مرة أخرى : فيجد أن ينتظم الإطار لديه ويرسخ ، قد يفعل ويتوتر إذا حدثت أو ظاهرة أو تجسدية ، فيخلل اتزانها ، حينئذ يحصل فكره ووجدانه ، حتى يحصل على فكرة جديدة أو إلهام مبتكر ، ولكنه بعد أن يحصل على هذه الفكرة أو ذلك الإلهام ، يجد أنه لا يكمل ولا يتوقف ولا يزال توتره إلا إذا حقق إلهامه ، ونفذ فكرته في مادة أو مادته على نحو أدق . ذلك أن حواسه لا تنبج إلى أي مادة ، بل إلى المادة التي سبق له أن درسها وعاشها وتمرن عليها ، فليس من المعقول أن يتجه الرسام إلى الكلمات ، أو أن يتجه الشاعر إلى الحجارة ، أو أن يتجه الموسيقي إلى

الالوان . أو الرواق إلى العود . وهكذا . ولكن المعتقد هو أن يتجه فكر الفنان إلى مادته التي ألفها وألفته ، وعاشها وطاشت ، وكان لها دورها الكبير في اكتساب الفنان لمضمون إظهاره ، سواء منها مباشرة ، أو من تشكيلات الفنية المتنوعة .

ورغم وجود أثر وتأثير بين الفنان وبين مادته ، ورغم فهمه لها ، ومراحه عليها . إلا أنه كثيرا ما يحدث أن تنزع المادة عن طاعته ، فتأني أن تجسد إلهامه ، أو أن تشكل فكرته . فقد تكون ليوقة المكرة أرق من أن تتشكل في حجارة قاسية . وقد يكون هريق الإلهام أسطع من أن يتجسد في ألوان باهتة ، وقد يكون نبض الفكرة أقوى من تثبته في أحمال ساكنة ، وقد يكون تدفق الإلهام أخصب وأسرع من توقيفه في مواد هامة . ماذا يفعل الفنان هنا ؟ إن عليه أن يحوّل فكرته أو أن يعدل إلهامه ، إن عليه أن يعدل الداخل بنسأا على الخارج ، إن عليه أن يستمع إلى نداء المادة ، ويأبى طلباتها ، وهو حينها يعدل من فكرته أو يحوّل في إلهامه . فإن هذا التعديل وذلك التحوير يكونان متوافقين مع طبيعة المادة ، ونوعاتها ، وإمكاناتها . وليس بإمكان الفنان أن يغير مادته بمادة أخرى لم يألّفها من قبل ، ولم تلعب دورا رئيسيا في اكتسابه لمضمون إظهاره . وليس باستطاعته أن يحوّل عن طبيعة المادة بشكل هي غير معدة له ، أو بأسلوب يتنافى مع إمكاناتها وطبيعتها ، فادته هي هكذا . وهذا هو أقصى ما يمكن أن تعطيه ، ولا مفر أمامه عز أن يغير هو أو يبدل أو يحوّل من الإلهام أو فكرته كي يتوافقا مع طبيعة مادته وإمكاناتها .

إلا أن دور المادة لا يقتصر على هذا كاه ، إذ قد توجهي المادة للفنان بفكرة مبتكرة غير تلك التي بدأ بها ، أو بإلهام جديد غير الذي كان في ذهنه



قبل التنفيذ . وليس هذا بأس غريب .. فالمادة وتشكيلاتها المتنوعة في أعمال فنية هي التي أوحى إلى الفنان بفكرته الأولى . وهي يمكن أن توحى إليه أيضا بفكرته الثانية . فحينما يقبل الفنان على تنفيذ فكرته أو إلهامه بصطدم بعوائق المادة ، واثاء اصطدامه قد تكشف له المادة عن سر من أسرارها ، أو عن جمال تشكيل ، أو عن جمال مجيد لم يفتن إليه من قبل . حينئذ ينقل ويتوتر ويحتل انزائه ، ويفكر في هذا السر أو ذاك الجمال حتى يحصل على إلهام مناسب ، يقوم فورا بتنفيذه وتساءله مادته على التنفيذ بأجل ما يمكن وأسرع ما يكون .

لكن المادة لا يمكن أن تشكل هكذا بمفردها في أعمال فنية ، أو تجسد تلقائيا في إبداعات وإنتاجات جمالية . إنما تحتاج إلى عمل وإلى يد صانعة أو عاملة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن الفنان لا ينفذ فكرته بمجرد الأمل أو النسي أو الرجاء ، ولا يجد إلهامه بأسلوب شعري أو بقوة الجان ، إنه ينفذ فكرته ويحسد إلهامه بواسطة العمل ، فالعمل هو العنصر الرئيس الحاسم الذي يجمع بين الفنان وبين مادته ، ولولاه لما تم اللقاء ، ولما حدث التشكيل ، ولما تحقق أى لإبداع فنى على الإطلاق . وحين يأتي دور العمل ، نجد هذا يرسم وذاك ينحت وثالث يكتب ، ورابع يلحن ... الخ ، أى نجد الجميع وهم في حالة عمل أو نشاط عمل . ومن الصعوبة بمكان أن يتوقف الفنان عن إتمام عمله خمد وصا إذا ما كان قد قطع فيه شوطا كبيرا ، فلقد لاحظ بعض علماء النفس أن إيقاف من يعمل يكون أصعب ، بل يكاد يكون مستحيلا ، في المراحل الأخيرة منه في المراحل الأولى . وعلى هذا النحو يجد الفنان نفسه مقبلا في عمله ، لا يتوقف عنه ، حتى يتم له أداء أو تنفيذ فكرته أو إلهامه بشكل مجسد يراه أو يسمعه الآخرون ، مما يعيد إلى الفنان إنزائه ، ويستعيد النعم بالتالي .

والحق أن ما يكتشفه الفنان من ضرورة تغيير فكرته أو تحويلها لا يتبدد إلا أثناء العمل ، كما أن المادة لا تكشف عن أسرارها الدفينة للفنان إلا أثناء العمل أيضا ، إذ ليس من المعقول أن يغير الفنان فكرته أو يحورها قبل إقدامه على العمل ، وليس من المعقول أيضا أن تكشف المادة عن أسرارها الدفينة لإنسان لا يعمل عليها تشكيلا وتطويعا وتجسيذا . والخلاصة أن دور العمل في عملية الإبداع الفني هو دور كبير .

لكننا ينبغي أن نؤكد هنا ، أن الفنان لا يكون في واد ، ويكون عمله في واد ثان ، ومادته في واد ثالث ، فليس ثمة انفصال على الإطلاق بين الفنان وبين عمله ومادته ، إذ الاتصال والتفاعل ، والاثر والتأثير ، والفعل ورد الفعل بين هذه العناصر الثلاثة كبير . ولا يمكن لنا بأي حال من الأحوال تمزيق تلك العلة أو ذاك التفاعل ، أو الانفلاق من مدى التأثير أو قوة الفعل ورد الفعل فهي عناصر متلاحمة ومتناسكة لا انفصال بينها ولا انقطاع . إن الفنان لا عمل لا إنتاج له ، والمادة لا تشكل في إنتاجات فنية بلا عمل ، والعمل لا يتم إلا بواسطة الفنان . ها هنا نلمس أن بين الفنان وعمله ومادته أقوى الأواصر والصلات ، وأنه ليس في الإمكان التغافل عن عنصر أو اثنين من تلك العناصر .

نستطيع الآن أن نتبين بوضوح كامل ، كيف تمايز الفنون وتختلف عن فنان إلى آخر ، بل نستطيع أن نتبين أيضا كيف يتمايز عمل فني عن الآخر من حيث الدرجة لدى فنان واحد . إن الفنون تمايز طبقا لموقفنا تبعا لاختلاف الاطار النوعي الخاص عن فنان إلى آخر ، فهذا يحمل إطارا شعريا ، وذاك إطارا قصصيا ، وثالث إطارا موسيقيا ، ورابع إطارا في النحت أو الرسم

الخ ، والإطار يحدد طبيعة الإلهام ، كما يحدد طبيعة المادة ، ونوع العمل ، وغير ذلك مما أفضنا فيه من قبل ، أما كيف يتمايز عمل فنى عن الآخر لدى فنان واحد من حيث الدرجة ، فإن ذلك التمايز يحدث تبعاً لما يلي : -

١ - اختلاف تجربة الفنان ، ومدى تأثره بها ، وانفعاله وتوتره لها ، وما يجمع عن ذلك من اختلاف انزائه . وقد بينا من قبل أن هناك انفعالات سطحية وآخر عميق ، أو انفعالات بالغ وآخر ضئيل ، وكذلك الاختلاف بالنسبة إلى التوتر واختلال الانزائ .

٢ - ما يحرى الفنان طبقاً لدرجة انفعاله وتوتره واختلال انزائه من تفاوت أفكاره وإلهاماته من حيث الدرجة قبل إتمامه على تنفيذ العمل الفنى فمن قد تكون سطحية أو عميقة ، بالغة أو ضئيلة

٣ - إلى تفاوت فى مهارته اليدوية أو الحسية بوجه عام . وهذا التفاوت قد يكرن إلى الأحسن حينما يكتب الفنان مهارات حركية وحسية ويدوية أدق وقد يسكون إلى الأسوأ حينما تعطل حواسه أو تفقد لعدة أسباب - مهارتها الحركية والعصبية .

٤ - الفهم المتطور باستمرار لأسرار مادته : ففى كل عمل فنى لاحق يكشف الفنان سرا أو عدة أسرار لم تسكن فى متناوله وهو بإزاء عمله السابق مما قد يودى به إلى تنفيذ أروع ، أو تجسيد أدق ، أو تشكيل أعظم ، يختلف عن التنفيذ أو التجسيد أو التشكيل السابق .

لكن لماذا نقول إن الأهم -ال الفنية لا تختلف عند الفنان الواحد إلا من حيث الدرجة وحسب ؟ الواقع أن لكل فنان أسلوبه الخاص الذى يشيع فى

أعماله كلها ، والذي يميز شخصيته عن غيره ، فأعماله ليست في الحقيقة سوى جواذب تصدر عن عالم واحد محوره الفنان الذي صورها ، والذي هو حاصل أيضا على إطار نوعي خاص به . والحق أن مثال لالاند السابق قد يتبين بكل وضوح أن ثمة تشابه بين أعمال الفنان الواحد ، وأن صوراً عشرة لفنان واحد هي بالضرورة متشابهة من حيث الطابع والأسلوب ، والامر يختلف لو طلبنا من عشرة فنانيين تصوير منظر واحد ، فإننا لا بد وأن نحصل على عشر صور مختلفة تماماً في الطابع والأسلوب . ويلاحظ الباحث أن هناك تشابهاً في أعمال ليوناردو الفنية ، فلو نظرنا إلى لوحات ليوناردو الموناليزا وبا كوس وبيرونا المحدثان وليدا والقديسة آن لراعنا أن نجد فيها نفس الطابع ونفس الأسلوب كما لاحظنا قدر الفن أن اهتمامه موناليزا موجودة في غالبية لوحات ليوناردو لا فرق في ذلك بين مؤثر ومذكر . هناك إذن تشابه بين أعمال الفنان من حيث الطابع والأسلوب ، ولكن هناك أيضاً تفاوت بين هذا العمل أو ذاك من أعمال الفنان الواحد ، لكن هذا التفاوت لا يكون إلا في الدرجة وحسب ، أي يكون تفاوتاً داخل إطاره النوعي ، محدوداً ومطابقاً ، خاضعاً لأسلوبه .

وهكذا يكون موقفنا الخاص قديسين بوضوح كيف تمخارجت الإبداعات في أعمال فنية مألوفة ، مركزاً على دور العمل ، وما يصاحبه من أداء أو تنفيذ ميسر دور المادة ، ولذا تختلف الفنون من فنان إلى آخر ، أو تنبأ من حيث الدرجة لدى فنان واحد بعينه .

يمكن القول الآن - وإجابات موقفنا بين أيدينا - أن ذلك الموقف قد نجح تماماً في تقديم تفسير شامل وكامل لعملية الإبداع الفني ، كما قدم في نفس الوقت وصفاً كاملاً لكيفية حدوث عملية الإبداع الفني من بدايتها إلى منتهاها



وكيفية تخارج الإبداعات في أعماله فنية مكرسة ، كطلب إنسانا معيناً ، يتسم  
 بهيات خاصة ، فهو الفنان ، كما كطلب في نفس الوقت هملاً ومادة . وحينئذ  
 قدمنا هذا الموقف لنفس الامتحان الذي بالورقاء في أربعة أربيع ، ورأينا فشل  
 النظريات الأربع في تقديم إجابات والمنفعة عليها ، تقدم دراقنا بكل توافق  
 وتوافق إجابات لفظية ومناقشة عليها ، بحيث يمكن أن نقرر أنه الموقف  
 الوحيد - فيما نعلم - الذي عنته بكل قوة أمام مشكلة منبر من أعقد المشاكل  
 الفنية على وجه الإطلاق ؛ ألا وهي مشكلة الإبداع الفني .

• • •

ثبت بأهم المراجع العربية والأجنبية



## أولا : ثبت باهم المراجع العربية

- ١ - أهوريان ( محمد علي ) : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، الاسكندرية ١٩٦٤ .
- ٢ - أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشي ؛ دار المعارف بمصر ١٩٦٨ .
- ٣ - أفلاطون : محاوره إيون أو عن الإلياذة ، ترجمة محمد صقر خفاجة وسهر القلماوي ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦ .
- ٤ - أونسيانيكوف : الجمال عند هيجل ، مقال ضمن كتاب ، الجمال في تفسيره الماركسي ، ترجمة يوسف الحلاق ، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي ، دمشق ١٩٦٨ .
- ٥ - بوسيلوف : تطور نظرية الفن في روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة مقال ضمن كتاب ، الجمال في تفسيره الماركسي ، السابق ذكره .
- ٦ - جرييه ( آلان روب ) : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى مراجعة لويس عوض ، دار المعارف بمصر .
- ٧ - جويو ( جان ماري ) : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامي الهدوي ، دار اليقظة العربية ، بيروت ١٩٦٥ .
- ٨ - زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ١٩٥٩ .
- ٩ - زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٦٦ .
- ١٠ - سانتياغا ( جورج ) الإحساس بالجمال ؛ ترجمة محمد مصطفى بدوي مكتبة الأنجلو المصرية .



- ١١ - عز الدين إسماعيل : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٤ .
- ١٢ - فرويد (سيجموند) : التحليل النفسي والفن ، دافينش ودستويفسكي  
ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٥ .
- ١٣ - فنكلشتاين (سيدني) : الواقعية في الفن ، ترجمة مجاهد عبد المنعم  
مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .
- ١٤ - فيشر (إرنست) : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حلیم ، الهيئة المصرية  
العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .
- ١٥ - مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، في الشعر خاصة ،  
دار المعارف ، مصر ١٩٥٩ .
- ١٦ - نيقولايف : الجمال عند الثوريين الشيوعيين الروس ، مقال ضمن  
كتاب « الجمال في تفسيره الماركسي » .
- ١٧ - يزيغوف : الجمال في التراث الكلاسيكي الماركسية اللينينية ، مقال  
ضمن كتاب « الجمال في تفسيره الماركسي » .

ثانيا : نبيت تأليف المراجع الأجنبية

1. Alain, *Système des Beaux-Arts*, Gallimard, 1926.
2. Alain, *Vingt Leçons Sur Les Beaux Arts*, Paris, 1931.
3. Bayer; R., *Traité d'Esthétique*, paris 1956.
4. Beguin, *L'ame Romantique et le Reve*. Paris 1945.
5. Bergson; H., *Essai Sur les Données immédiates de la conscience*, Paris 1904.
6. Bergson; H., *L'énergie Spirituelle*, Paris 1929.
7. Bergson, H., *L'évolution Créatrice*, Paris 1929.
8. Bergson, H., *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*, Paris 1932.
9. Bernard, Ch., *Esthétique et critique*. Paris 1946.
10. Bosanquet, B., *A history of Aesthetic*, London 1892.
11. Bosanquet; B., *Three Lectures on Aesthetic*, London 1915.
12. Brown, J. F., *Psychodynamics of Abnormal behavior*, New York 1940.
13. Burt & Others., *How the mind works*, London. 1933.
14. Cavillier, H., *Manuel de philosophie*, Paris 1931.
15. Cassirer, E., *The philosophy of symbolic Forms*, New Haven 1935.
16. Cassou, J., *Situation de l'Art Moderne*, Paris 1959.
17. Clay, F., *The origin of the sense of Beauty*, London 1917.
18. Collingwood, R. G., *The principles of Art*, Oxford 1938.
19. Croce, B., *Linguistique comme science de l'expression et linguistique Generale, n. Française*, Paris 1904.

20. Croce, B., *Bréviaire d' Esthétique*. tr. Française, Paris 1923.
21. Dampier, W., *The history of science*, cambridge 1949.
22. Delacroix, H., *Psychologie de l'Art*, Paris 1927.
23. Delacroix, H., *L'Art et les sentiments Esthétique*, Paris 1939.
24. Dougan, C. & Welch, L. Originality Ratings of Department store Display Department personnel, *J. App. Psychol* 1949, 33.
25. Douney, J., *Creative imagination* — London, 1929
26. Eggar, *Essai sur L'Histoire de la critique chez Les Grecs*, Paris 1889.
27. Feldman, V., *L'Esthétique Française contemporaine*, 1936
28. Freud, S., *Totem and Taboo* «The basic writings of Sigmund Freud, tr. and ed. by A. A. Brill» New York 1938.
29. Freud, S., *The interpretation of Dreams* (The basic writings of S. Freud)
30. Fry, R., *Vision and Design*, Penguin Books. 1940.
31. Goldenchilde., *Man makes himself*, New York 1946.
32. Guilford, J. P., *Creativity*, *Amer-Psychologist* 1950, 5.
33. Guilford, J. P., *Creative Abilities in the Art*, *Psychol Rev.* 1957, 64.
34. Harrison, J., *Art and Ritual*, London 1935.
35. Hourticq., *Encyclopedia de Beaux — Arts*. 1935
36. Huisman, D., *L'Esthétique*, Paris 1954.
37. Jean La Croix., *Les Sentiments et la vie Morale*, Paris 1968,

38. Jung, C. G., *Psychological Types*, tr. by H. G. Baynes, London 1838.
39. Jung, C. G., *Modern Man in search of a Soul*, London 1941.
40. Jung, C. G., *The integration of the personality*, London 1941.
41. Jung, C. G., *Contributions to Analytical psychology*. tr. by H. G & C. F. Baynes London 1942.
42. Knox, i., *The Aesthetic theories of Kant, Hegel and schopenhauer*, New York 1936.
43. Koffka, K., *The Growth of the Mind*, London 1931.
44. Kretschmer, E., *The psychology of the Men of Genius*, tr. by R.B. cattell, London 1933.
45. Lalo, Ch., *L'Art et la Morale*, Paris 1922.
46. Lalo, Ch., *Introduction à l'Esthétique*.
47. Levis, L., *The Sociology of Taste*, tr. by E. Dicks. London 1944,
48. Lewin, K., *A Dynamic theory of personality*, New York 1935.
49. Lewin, K., *Principles of Topological psychology*, New York. 1938,
50. Lewin, K., *Will and Needs*, London 1938.
51. McCardy., *The mentality of Leonardo Davinci*, New York 1939.
52. Patrick, C., *Creative thought in poets*, Arch. psychol. 1935, 5.
53. Patrick, C., *Creative thought in Artists*, Arch. psychol. 1935. 5.



45. Patrick, C., Creative thought in Artists, J. of psychol. 1937, 4.
55. Patrick, C., The relation of whole and part in creative thought, Amer. j. of psychol. 1941, 46.
56. Polin, R., De l'originalité dans l'art, Revue de science Humaines, juillet, Sep. 1954.
57. Read, H., Art and society, London 1945.
58. René Le Senne., L: Destinée personnelle, Flammarion 1951.
59. Ribot, T., La Logique des sentiments, Paris 1920.
60. Ribot, L'imagination créatrice, Paris 1921.
61. Rodin, A., L'Art, Paris 1931.
62. Rusu, L., Essai sur la création Artistique, Paris 1935.
63. Sachs, H., The creative unconscious, Boston 1942.
64. Shoen, M., Art and Beauty, New York 1932.
65. Soueil, M., Tests of creativity, Review critique and clinical implications, Annals of the faculty of Arts, Ain Shams univer, 1959. 5,
66. Souriau, E., L'avenir de l'Esthétique, Paris 1929.
67. Stein, M. J., Transactional Approach to creativity, Research conference on the identification of creative Scientific Talent, univer, utah, August 1955.
68. Taine, H., Philosophie de l'Art, Paris 1865.
69. Thomson, G. H., The factorial analysis of Human Ability. London 1951.

70. Thonless, R. H., General and social psychology. London 1945.
71. Thurstone, L. L., Creative thought. App. of psychol. New York 1925.
72. Tiegham, P. V., Le Romantisme dans la litterature Europien, Paris 1958.
73. Werthimer, M., Productive Thinking, New York & London 1945.
74. Wilson & Others., A Factor Analytic study of creative thinking Abilities Psychometricka 1954, 19















Bibliotheca Alexandrina



0396091